Kalamoon
The Syrian Journal for Human Sciences
Peer-reviewed periodical Journal



المجلة السورية للعلوم الإنسانية

يصدرها مركز حرمون للدراسات المعاصرة بالتعاون مع الجمعية السورية للعلوم الاجتماعية

العدد الثاني عشر - حزيران/ يونيو 2020

ملف العدد

الفن التشكيلي السوري
تاريخه وتحولاته ونقده

June 2020



قلمون: المجلة السورية للعلوم الإنسانية

مجلة علمية محكّمة فصلية تصدر كل ثلاثة أشهر عن مركز حرمون للدراسات المعاصرة بالتعاون مع الجمعية السورية للعلوم الاجتماعية، ولها رقم دولي معياري (ISSN:25481339). تُعنى المجلة بنشر الأبحاث والدراسات الفكرية والاجتماعية والسياسية ومراجعة الكتب، ويتضمن كل عدد منها ملفًا رئيسًا ومجموعة من الأبواب الثابتة. وتستند "قلمون" إلى أخلاقيات البحث العلمي وقواعد النشر المعتمدة عالميًا، وإلى نواظم واضحة في العلاقة مع الباحثين، كما تستند إلى لائحة داخلية تنظم عملية التحكيم.

تطمح "قلمون" إلى طرق أبواب جديدة عبر إطلاق عملية فكرية بحثية معمّقة أساسها إعمال النقد والمراجعة وإثارة الأسئلة، وتفكيك القضايا، وبناء قضايا جديدة اعتمادًا على التجاوز والتخطي الدائمين. وتولي "قلمون" التفكر النقدي أهمية كبرى بوصفه أداة فاعلة لإعادة النظر في الأيديولوجيات والاتجاهات والمقاربات المنهجية المختلفة لقضايا الفكر والواقع. تهتم المجلة ببناء حوار تجسيري بين المفكرين والباحثين السوريين والعرب، المعاصرين والسابقين.



الجمعية السورية للعلوم الاجتماعية

هي جمعية علمية مستقلة غير ربحية، تهدف إلى النهوض بالعلوم الاجتماعية، والإسهام في تطوير المعرفة العلمية في سورية والبلدان العربية الأخرى، وتدعيم البحث وإنتاج المعرفة في مجال العلوم الاجتماعية المختلفة من خلال دعم الباحثين والبحث العلمي والأكاديمي، والإسهام في إنتاج الأبحاث في إطار العلوم الاجتماعية ونشرها، وترسيخ مبادئ السجال الفكري الحر حول التحديات المصيرية التي تواجه سورية، وبلدان المنطقة العربية. وتسعى أيضًا إلى تعزيز دور العلوم الاجتماعية المختلفة في الحياة العامة في سورية والمنطقة وفي رسم السياسات العامة فيها. ويركز أبرز أهدافها على "تنشيط العمل البحثي في الميادين الاجتماعية المختلفة، لفهم ما يجري من تغيرات حاصلة في بنية المجتمع السوري خلال الأزمة وديناامياتها المحتملة"، و"تعزيز القدرة على فهم التحوّلات والقضايا التي تواجه المجتمع السوري".

أُسست الجمعية عام 2016 تحت شعار "الحرية الأكاديمية الكاملة للباحثين الاجتماعيين"، وشُكل مجلس إدارتها من: خضر زكريا، ساري حنفي، يوسف بريك، ريمون معلولي، حسام السعد، كرم النشار.







قلمون

المجلة السورية للعلوم الإنسانية

فصلية محكّمة يصدرها مركز حرمون للدراسات المعاصرة بالتعاون مع الجمعية السورية للعلوم الاجتماعية

العدد الثاني عشر - حزيران/ يونيو 2020

Kalamoon

The Syrian Journal for Human sciences

Peer-reviewed periodical Journal

لوحة الغلاف لفاتح المدرس

الناشر



هاتف
الدوحة، قطر: +974 44 885 996
إسطنبول، تركيا: +90 212 524 0404

صندوق البريد: 22663 الدوحة، قطر
PTT P.K 57 إسطنبول، تركيا
البريد الإلكتروني: info@harmoon.org
الموقع الإلكتروني: www.harmoon.org

جميع المراسلات باسم رئيس التحرير
على البريد الإلكتروني الآتي:
kalamoon@harmoon.org

Kalamoon dergisi
ISSN: 25481339



حزيران/ يونيو 2020

المحتويات





أولًا: كلمة العدد



كلمة العدد

يوسف سلامة[1]

تواصل مجلة (قلمون: المجلة السورية للعلوم الإنسانية) في عددها الثاني عشر ما بدأته منذ صدور عددها الأول في عام 2017 من تبنٍ لأهداف الثورة السورية، وانحياز لعدالة قضيتها وصدق مقاصدها، لأنها -أولًا وأخيرًا- ثورة شعب لم يستهدف إلا استعادة حقه المشروع في أن يكون له وطن في وطنه، وكرامة إنسانية غير منقوصة داخل الوطن السوري السليب من جانب نظام الأسد. إذ لم يخش السوريون أساليبه الوحشية التي لجأ إليها منذ بداية سيطرته على البلاد، ورفضوا الاستسلام أمام قبضته الأمنية وتهديداته المستمرة لهم في حياتهم وأرزاقهم وعائلاتهم، حتى لم يعد هناك حق من حقوق الإنسان إلا قام هذا النظام بانتهاكه. وبمقتضى ذلك أُجبرت الكفايات السورية منذ وقت مبكر على مغادرة البلاد، ولم يلبث النظام إلا قليلًا حتى حول عشرة ملايين من السوريين إلى نازحين ولاجئين في مختلف أصقاع العالم.

في مقابل كل هذا (القبح)، الذي لا يجيد النظام غيره من الأفعال، فإنه من دواعي الأمل والرجاء بانتصار الثورة توارد الأخبار عن تجدد التظاهرات المطالبة برحيل النظام بكافة رموزه وجميع شخوصه. وما انطلاق هذه التظاهرات من محافظة (السويداء) وانتشارها إلى كثير من المحافظات السورية، بما في ذلك (اللاذقية) ذاتها إلا الدليل على الوحدة الوطنية السورية التي استهدف النظام دومًا تحطيمها. ولطالما تطلع المتظاهرون السلميون في ثورة الحرية والكرامة إلى حمايتها وتنميتها لتكون وطنا سوريًا عامرًا بالجمال والمحبة، في صورة سلام إنساني وأخلاقي لا يستثني أحدًا، يشترك الجميع من خلاله في عشق الجمال وتقديس الوطن، وهو ما من شأنه تعزيز الوحدة الوطنية وتعميق الإحساس بالهوية الجامعة.

(1) يوسف سلامة: رئيس تحرير مجلة «قلمون: المجلة السورية للعلوم الإنسانية».

وما قصدنا إليه من اختيار (الفن التشكيلي السوري) ملفًا رئيسًا في هذا العدد أن يكون البحث فيه نوعًا من تتبع بعض عناصر الهوية الثقافية السورية، بعد أن رُصدت جوانب من هذه الهوية في ثلاثة ملفات سابقة انصبت حول السينما السورية، والرواية السورية راهنًا، والأدب القصصي عند زكريا تامر.

وعليه فإن القضية الرئيسة المطروحة في الملف الراهن – سواء أكان ذلك بصورة صريحة أم ضمنية – تتعلق أساسًا بجانب من جوانب الهوية الثقافية، أعني (الهوية البصرية) للفن التشكيلي السوري الحديث والمعاصر، وما يتفرع عن ذلك من مسائل على ارتباط باللغة التشكيلية أو الفنية، وعلاقتها بأشكال التعبير والأساليب التي يتفرد بها كل فنان داخل الاتجاه الفني أو المدرسة الفنية التي يستمد منها رؤيته الفردية والشخصية للإنسان والعالم.

ومن جانبنا نرى أن استكشاف بعض تعينات (الهوية الثقافية) وتنميتها شرطان ضروريان لإنتاج (الهوية الجامعة) بين الأفراد والمكونات من جهة، ولإنتاج أساس روحي مشترك يجمع بين الوحدة والتنوع داخل النسيج الاجتماعي الموحد من جهة أخرى. ومن هنا يكتسب البحث في الهوية الثقافية ما له من قيمة وأهمية.

أما ملف هذا العدد، فقد تكون من ثلاثة عشر بحثًا توزعت على ثلاثة محاور؛ في المحور الأول ناقشنا المقدمات الأولى للفن التشكيلي السوري في الفن الشعبي، والمسائل المتعلقة بالنشأة والتأصيل وسؤال الهوية الذي ظل بارزًا على امتداد الأبحاث كلها. ومن ذلك انتقلنا إلى مناقشة أعمال أبرز الفنانين التشكيليين من منظور الحداثة أولًا، ومن منظور نظرية الفن ثانيًا. وقد اختتم هذا المحور بدراسة تاريخية تقويمية للوحة التشكيلية في الجزيرة السورية.

وفي المحور الثاني تم التطرق بالبحث والتقويم لخمس من تجارب الفنانين السوريين الشخصية والفردية، راعينا بقدر الإمكان أن تكون ممثلة لأكثر المناطق السورية، وموزعة على الجنسين.

وفي القسم الثالث من هذا الملف، المخصص للربيع العربي وعلاقته بالثورة السورية، ألقينا الضوء على العنف البصري الذي أصبح ظاهرة ملموسة في الفن التشكيلي السوري. ومن ذلك تحولنا إلى إبراز أهم الأساليب والفنون التي تفاعل الفنانون السوريون من خلالها مع ظاهرة الاعتقال

السياسي التي رافقت الثورة عبر سنواتها الطويلات. وأخيرًا أظهرنا بوضوح كيف أن النظام لم يتحول عن سياسته العنفية والقمعية اتجاه كل شيء في سورية، بما في ذلك موقفه من الفن والفنانين، وهو ما تجلى في إدارته أحدثَ مركز للفنون البصرية الذي افتتحه النظام عام 2015.

وإلى جانب الملف الرئيس احتوى العدد على ثلاث دراسات قيمة؛ أولاها على ارتباط بملف العدد، لأنها عالجت موقف الإسلام من الفن بصفة عامة، ولا تخلو الدراسة من تجديد فقهي. أما الدراسة الثانية، فقد انطوت على معالجة مبتكرة لما عرف في الفقه بدار الإسلام. وأما الدراسة الثالثة – وهي متميزة حقًا- فقد تناولت الحركة النقدية حول أدب زكريا تامر. واحتوى العدد أيضًا على مقالين غير محكمين، وعروض نقدية لأربعة كتب من أحدث ما صدر في المكتبة العربية.

ولا ندعي أننا قد قلنا كل شيء يستحق أن يقال حول الفن التشكيلي السوري -وهو كثير- فالمهمة أكبر من أن تنجز في حدود الإمكانات المتاحة. غير أنها تظل محاولة رائدة على كل حال. ومن المفيد أن نبين أننا واجهنا كثيرًا من الصعوبات والعقبات في إخراج هذا الملف بصورته الراهنة، ولكن الإصرار والعزيمة والتضحية بالوقت والجهد من جانب كل من أسهم في إعداد هذا الملف بدور معين كان كفيلًا بتذليل كثير من الصعوبات والعقبات.

ختامًا، لا يسعنا إلا التقدم بالشكر لكل من شارك بجهد في إنتاج هذا العدد الذي يعد اعترافًا بالقيمة الإبداعية لما أنتجه الفنانون السوريون عبر مئة عام من تاريخ الرسم والتصوير في سورية.



ثانيًا: ملف العدد

الفن التشكيلي السوري: تاريخه وتحولاته ونقده



المحور الأول: الفن التشكيلي السوري تاريخه ونقده





فن التصوير الشعبي السوري

إبراهيم العاقل[1]

مقدمة: من حلب إلى أكسفورد (رحلة مخطوط)

تحتفظ مكتبة البودليان (Bodleian Library) التابعة لجامعة أكسفورد، ضمن مجموعة الأسقف نارسيس مارش (Narcissus Marsh) (1713.1638)، بنسخة من حكاية أدبية تحمل العنوان الآتي: "سيرة دلال وكمال وما جرا لهم من القتال والكون" (الورقة 1 وجه) / "قصة الملك المهيب وولده الملك كمال ودلال ونزهة الناظرين والبدوي والدرويش وابنه وست الكمال وست دينار والراقصة" (الورقة 1 ظهر). ولم يسبق لهذه المخطوطة أن نُشرت من قبل، بل لا تكاد توجد أية إشارةٍ إليها في آثار الدارسين[2]. ومرد ذلك ربما إلى قصور الملحوظة المختزلة التي خصصها المستشرق المجري يوهانس أوري (Joannes Uri) لهذه المخطوطة في فهرسه الذي نشره باللاتينية سنة 1787.

كان مارش قد ابتاع معظم مجموعته المحتوية على 714 مخطوطة عربية وفارسية عام 1696 من ليدن، من مكتبة المستشرق الهولندي يعقوب يوليوس (Jacob Golius) (1667.1596). ويوليوس بدوره كان قد اقتنى مخطوطاته أغلبتها من مدينة حلب السورية، حيث أقام مدة بين عامي 1625 و1629. وغني عن التذكير أن قسمًا كبيرًا من المخطوطات العربية المحفوظة في المكتبة التي أسسها السياسي البريطاني السير توماس بودلي (Sir Thomas Bodley) المتوفى سنة 1613، إنما جُلِبت من حلب. فالمستشرق إدوارد بوكوك (Edward Pococke) (1691.1604)، وهو أول أستاذ للعربية بجامعة

(1) إبراهيم العاقل: المعهد الوطني للغات والحضارات الشرقية بباريس.

(2) أنهيت تحقيق هذه المخطوطة ودراستها، وسيُنشر هذا التحقيق قريبًا.

أكسفورد، كان قد عُين في سنة 1629 في منصب تجاري في حلب، فوصل إليها في شهر تشرين الأول عام 1630، وعاش فيها خمس سنوات (حتى سنة 1636) جمع في أثنائها عددًا عظيمًا من المخطوطات الشرقية لنفسه ولآخرين. وكذلك روبرت هنتنجتون (Robert Huntington) (1701.1637م) الذي أصبح في شهر آب عام 1670 قسيسًا في حلب يقيم الصلوات والخدمات الكنسية للتجار الإنكليز في شركة البحر المتوسط (Levant Company) فأقام في هذه المدينة حتى عام 1681، أي ما يزيد على عشر سنوات، جمع خلالها 680 مخطوطة آلت جميعها إلى المكتبة البودلية، كما ابتاع مخطوطات كثيرة لأجل مستشرقين آخرين[3]. ومثيل ذلك ما حصل لصالح مكتبات غربية أخرى (في أوروبا والولايات المتحدة). وهكذا أُفرغت خزائن حلب من إرثها الكتابي حتى لم يعد محفوظًا على رفوفها إلا النزر اليسير.



مكتبة البودليان في أكسفورد، رقم مارش 619، الورقة 4و

(3) لمزيد من المعلومات حول هذه المكتبة، انظر: ب. كاله، «المخطوطات العربية في المكتبة البودلية"، **مجلة الأدب والفن**، العدد 3، (يونيو 1943)، ص 24.15؛ صفاء خلوصي، «المخطوطات العربية في مكتبة البودليان بأكسفورد»، **مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق**، المجلد الثاني والخمسون، الجزء الرابع، (تشرين الأول 1977)، ص 925.919.

المخطوطات المصورة

تنتمي مخطوطة مارش، ورقمها 619 في مجموعته، إلى جملةٍ في نحوٍ من عشرين مخطوطةٍ عربيةٍ مصورة تحتفظ بها مكتبة البودليان. ومن أهم هذه المخطوطات: نسخة من "مقامات الحريري» (مارش 458)، استنسخت سنة 738هـ / 1337م لخزانة الأمير ناصر الدين محمد[4]؛ نسخة من كتاب «كليلة ودمنة» (بوكوك 400)، أنجزت سنة 755هـ / 1354م على يد محمد الصوفي الشهير بابن الغزولي[5]؛ نسخة من كتاب «صور الكواكب الثابتة» لأبي حسين عبد الرحمن بن عمر الصوفي (ت 376هـ / 986م)، وهي بخط ابنه حسين ورسمه؛ نسخة من المجلد الثاني من ترجمة اسطفان بن

(4) من بين أكثر من خمس عشرة مخطوطة مصورة من «مقامات الحريري»، ما تزال نسخة واحدة فقط محفوظة في العالم العربي؛ هي النسخة الموجودة في الجامع الكبير بصنعاء. وهي نسخة حديثة نسبيًا يعود تاريخ نسخها إلى سنة 1709م، وتبدو صورها متأثرة بالتصوير الهندي. أما النسخ الأخرى فتتوزع على مكتبات باريس وميلانو وفيينا ولندن وأكسفورد ومانشستر وسان بطرسبرغ وإسطنبول، إلخ. ومن أقدم هذه النسخ تلك المحفوظة في المكتبة الوطنية بباريس تحت رقم (6094 عربي)، ويُرجح أنها مرسومة في سورية عام 619هـ / 1222م، ويغلب عليها الطابع البيزنطي الديني في تصوير الشخوص وتوزيعهم وتشكيل ملابسهم، ويمكن الاطلاع على هذه النسخة على الرابط الآتي:

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8422967h

ومن النسخ التي يرجح إنجازها في سورية أيضًا: نسخة ميلانو وإحدى نسخ المكتبة البريطانية. أما أشهر نسخ «مقامات الحريري» المصورة فهي النسخة التي أهداها شارل شيفر للمكتبة الوطنية بباريس (5847 عربي)، وقد «فرغ من نسخها العبد الفقير إلى رحمة ربه وغفرانه وعفوه يحيى بن محمود بن يحيى بن أبي الحسن بن كوريها الواسطي بخطه وصوره آخر نهار يوم السبت سادس شهر رمضان سنة أربع وثلاثين وستماية" (=1237م)، ويبدو الطابع الأشوري واضحًا في هذه النسخة إلى جانب عناصر الزخرفة المعمارية الإسلامية، ويمكن الاطلاع عليها على الرابط الآتي:

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8422965p

ويرى كثيرٌ من النقاد ومؤرخي الفن أن مخطوطة الواسطي هي واحدة من أشهر الآثار الفنية العربية والإسلامية، وأنها تمثل ذروة مدرسة من مدارس التصوير العربي هي مدرسة بغداد. لمزيد من المعلومات حول مخطوطات المقامات المصورة وحول فن الواسطي، انظر: ثروت عكاشة، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري: أثر إسلامي مصور، (القاهرة: دار المعارف، 1974)؛ ناهدة عبد الفتاح النعيمي، مقامات الحريري المصورة: دراسة تاريخية أثرية فنية، (بغداد: دار الرشيد، 1979)؛ جورج عيسى، شيخ المصورين العرب: يحيى بن محمود الواسطي، (بيروت: دار الكنوز الأدبية، 1996).

(5) المخطوطات العربية المصورة من كتاب «كليلة ودمنة»، الذي ترجمه عبد الله بن المقفع (ت 142هـ / 759م) عن البهلوية، كثيرة ومنتشرة في مكتباتٍ عدة في أنحاء العالم. وقد جمعنا هذه المخطوطات ووصفناها وصنفناها في كتاب لن يتأخر صدوره، وعنوانه: «الفهرس المفصل لمخطوطات (كليلة ودمنة) و(ألف ليلة وليلة) في مكتبات العالم». ولعل أقدم مخطوطات «كليلة ودمنة» كانت قد نُسخت . في سورية على الأرجح . في حدود سنة 1200م إلى 1220 (المكتبة الوطنية بباريس، 3465 عربي)، ويمكن الاطلاع على هذه النسخة على الرابط الآتي:

https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84229611

باسيل لكتاب «الحشائش وخواص العقاقير» الذي وضعه الطبيب اليوناني ديوسقوريديس[6].

ولئن كان لتصاوير ورسوم الكتب العلمية جانبٌ تفسيري ودلالي يتجلى في الإيضاح والمساعدة على الفهم، فإن الجانب الفني هو الأبرز والمقصود لذاته في رسومات وصور الكتب الأدبية؛ ذلك أن دورها يتجاوز مسألة دعم النص وتوضيح أفكاره إلى تحليته وتزيينه، بل إنها قد ترقى في بعض المخطوطات لتصبح عملًا فنيًا متكاملًا، ولا سيما حين يتحرر الفنان من تبعيته للنص فلا يرتبط بمعطاه ارتباطًا تامًا. وحتى في هذا المستوى يمكن أن نميز أيضًا بين أسلوب المنمنمات (Miniature) الشاعري صوفي النزعة، وهو أسلوبٌ تقريري وتفصيلي ينقل أفكار المصور بصياغة حُرَفية وضمن حدودٍ متبعة، ويتمثل في فن النمنمة كما عُرف عند الإيرانيين؛ وبين أسلوب المرقنات (enluminure) الواقعي، وهو أسلوبٌ تعبيري واختزالي يحمل انطباع الرسام ضمن حدود الخطوط العريضة للنص، وينعكس في فن التصوير العربي متمثلًا بمدرسة بغداد[7]. وقد تحمل هذه المرقنات شحنة فطرية وحسًا عفويًا يجعلها أقرب إلى الفن الشعبي منها إلى أي شيء آخر، وهذا ما سنتبينه في عرضنا لرسومات مخطوطة مارش.

(6) تشبه رسومات هذه المخطوطة التصاوير الموجودة في المخطوطة اليونانية رقم 2179 المحفوظة في المكتبة الوطنية بباريس، والتي يمكن الاطلاع عليها على الرابط الآتي:
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b525002505
ومما يُلاحظ في المخطوطة اليونانية أن أسماء النباتات فيها كثيرًا ما تترافق مع الأسماء العربية. وهناك نسخة من الترجمة العربية محفوظة في متحف توب كابي سراي في إسطنبول، ويرجح أنها نُسخت ما بين سورية وشمال العراق في سنة 1229م.

(7) انظر عفيف البهنسي، «التصوير الإيضاحي.. بين المرقنات والمنمنمات الإسلامية»، مجلة الحياة التشكيلية، العدد 77.76، (2007)، ص 4. وانظر لمزيد من المعلومات حول فن المنمنمات ومدارسه: طارق الشريف، «فن المنمنمات في الحضارة العربية والإسلامية»، الحياة التشكيلية، العدد 50.49، (1993)، ص 127.86.



مكتبة البودليان في أكسفورد، رقم مارش 619، الورقة 22و

سيرة دلال وكمال

تقع مخطوطة مارش في 60 ورقة (120 صفحة)، أربعٌ وعشرون صفحة منها منمنمة تحمل رسومات ملونة[8] من صنع مصورٍ مجهول. وفي ما يلي قائمة بهذه الرسوم التصويرية / التوصيفية:

4و: وأما كمال هوى فيه الريح على رأس جبل وهذي صفته (جبل وشخص)

6و: وهذه صفة الدرويش وولده وهم ينظروا إليه ويقول راح من هذا المكان (درويش وشخص)

9و: وهذه صفة القصر والذي جنبه كمال نزل من الحصان ينظر (قصر وعفريت وشخصين)

11و: وهذه صفة الوادي والعشب الأخضر والغزلان وكمال (جبال وغزلان وشخص)

19و: وهذه صفة الملك لما رأى كمال قام على الأقدام وهو هذا الملك (وعفريت ...)

22و: وهذه صفة العرس والخلوة لتنظروا صفتهم ولا تقولو كيف وهذا العرس (ودفوف وجنكا وعريس وعروس / (كمال / وست البدور)

27و: وهذي صفته لما مات وهذا هو وهو (عفريت ميت)

29و: وهذي صفة الكون والوقعة والملوك ووقعتهم وهم (كون بخيل) / (الملك كمال / الملك بترس)

30ظ: وهذه صفتهم (بترس / دلال)

31و: بدون عنوان

34و: وهذي صفتهم راعي وامرأته ... (رجال فقير ومره) / (الراعي / والمره)

35ظ: وهذه صفة الملك بترس والملكة ست البدور (رجال بخيل وعفريت يتقاتلو) / (بترس / ست

(8) استخدمنا في هذه الدراسة نسخة ميكروفيلمية بالأبيض والأسود.

البدور)

38و: وهذي صفتهم (هذول ودرويشين) / (الدرويش / كمال)

40ظ: وهذي صفتهم أبو دقن السجان والآخر يربطها (عفاريت تنين محبوسين)

41ظ: (عفريت وشخص على خيل يتقاتلو) / (العفريت / كمال)

42ظ: وهذي صفتهم (قصر ورجال وحنش على باب القصر) / (كمال)

43ظ: وهذه صفتهم (جني وشخص وغراب وشجرة وبدوي ورجال)

45و: هذا السبع والعفاريت وهذه الغولة (سبع وشخص)

48ظ: وهذي صفة الملك دلال والهايشة وصفتهم (سعلوة وشخص يتقاتلو)

50ظ: هذه صفتهم (شخص وشخص وحية يتقاتلو) / (كمال / دلال)

54ظ: وهذي صفتهم (كون بخيل)

55و: بدون عنوان (الملك جمال)

55ظ: وهذي صفة القصر والبنات وجمال ينظر إليهم (قصر فيه بنات يتفرجو من الشباك

59ظ: وهذي صفتهم (خيال وعبد بعده)

مكتبة البودليان في أكسفورد، رقم مارش 619، الورقة 29و



مكتبة البودليان في أكسفورد، رقم مارش 619، الورقة 42و

إن أول ما يمكن أن نلاحظه في هذه الرسوم المصورة ذات المضمون الإنساني، انعدام المنظور والبعد الثالث والحجم والقولبة، وكذلك انعدام الظلال والأضواء على الأشياء، وعدم التقيد بقواعد التشريح، وإهمال مبدأ محاكاة الطبيعة. فالأشكال رمزية مسطحة تتحرك إلى الأعلى والأسفل ضمن حيز إقليدي، بحيث تبدو العين «متوحدة الوجود» مثل «منظور عين الطائر» الذي ميزه عالم البصريات ابن الهيثم[9]. وهذا المنظور البصيري والمتحرك يتناقض مع «منظور ألبيرتي" الشائع في أوروبا منذ القرن الرابع عشر، وهو الذي يعتمد على ثبات عين المشاهد وسكونية خط الأفق الفرضي[10]. وهكذا فإن المصور يستخدم هنا منظورًا تسطيحيًا خاضعًا لأبعاد الطول والعرض غائبًا عنه العمق. ونلاحظ دائمًا أن الوجه جانبي والأرجل جانبية، وأن العين أمامية والصدر أمامي (22و، 29و). ودائمًا ما تكون العيون نجلاء كما في هيئة الوجوه الصينية. ولعل ذلك من رواسب «الحساسية الغرافيكية الصناعية الصينية»[11] المترسبة في الذاكرة البصرية. وتختلف حجوم الشخوص في اللوحات تبعًا لمنزلة أصحابها ولدورهم في السرد، فيضخم المصور الشخصيات الأساسية أينما كان موضعها في اللوحة، ومن دون التفات إلى قواعد المنظور الخطي (22و). وهكذا فإن نقاط الفرار لا تتموضع على خط الأفق، كما هو شأنها في المنظور الأكاديمي، بل يبدو أنها قد جُعلت أسفلًا. ويمكن ملاحظة إطار مرسوم بشكل شبه دائم على اللوحات، إلا أن المصور يسمح لنفسه بعد ذلك بإخراج بعض العناصر إلى الهامش مثل ما فعل بذيل الحصان وأذنيه (29و).

---

(9) انظر أسعد عرابي، «الخصائص الجمالية للمنمنمات الإسلامية .1»، **مجلة الحياة التشكيلية**، العدد 70، (2004)، ص 60.

(10) انظر أسعد عرابي، «الخصائص الجمالية للمنمنمات الإسلامية .2»، مجلة الحياة التشكيلية، العدد 71، (2004)، ص 51.

(11) حول تأثير التصوير الصيني على تقاليد المنمنمات الإسلامية، انظر: أسعد عرابي، ص 65، ص 68. وانظر: بول بيليوت، «الحرفيون الصينيون في العاصمة العباسية بين 751 و762»:
Paul Pelliot, « Des artisans chinois à la capitale abbasside en 751-762 », in T'oung Pao, 26 (1929), p. 110-112.



مكتبة البودليان في أكسفورد، رقم مارش 619، الورقة 55و

ومما نلاحظه أيضًا كثافة الأشكال في اللوحة وذكاء المصور في توزيع المناظر على المساحة، وفي إشغال الفراغ، وخلق تناغم بين المساحات اللونية والأشكال. وقد يلجأ في بعض الأحيان إلى إضافة بعض الموتيفات النباتية التي تزين الفضاءات الفارغة في لوحته (29و). ومما لا شك فيه أن هذا المصور لا ينطق عن هواه في ما سبق، ولم يكن نسيج وحده فيه، وإنما ينهل .وإن بشكل غير مباشر . من مخزون حضاري تشكيلي غني ومتنوع. وليس من التعسف أن نلمح بعض جوانب الشبه بين هذه المنمنمات والرسوم الجدارية (الفريسك) التي خلفتها بعض حواضر سوريا القديمة، ومنها على سبيل المثال تدمر ودورا أوربوس (صالحية الفرات)[12]؛ فالشخوص في آثارها تمتاز باستطالة الأبدان والقلنسوات، والملابس عربية بسيطة، وقد تجسدت الأشكال بخطوط قاتمة تحيط بها ثم طليت بالألوان[13].



دورا أوربوس .القرن الثالث الميلادي

(12) تظهر الحفريات الأثرية أن الأثر الفني المسيحي الأول، المعروف اليوم في سوريا، يؤرخ ما بين سنتي 265.230م. وهو بقايا تصاوير جدرانية تعالج مواضيع من الإنجيل. وقد وجد هذا الأثر في دورا أوربوس في بيت مخصص للتبشير والعماد. وقد اكتشفت هذه الصور في ثلاثينيات القرن الماضي، وهي الآن موجودة في متحف جامعة ييل في أميركا. انظر إلياس زيات، «الأيقونة: بدايات وتاريخ»، **مجلة الحياة التشكيلية**، العدد 40.33، (1990)، ص 30.

(13) انظر طاهر البني، «التصوير السوري.. قبل الإسلام»، **مجلة الحياة التشكيلية**، العدد 75، (2006)، ص 72.71.



دورا أوربوس. القرن الثالث الميلادي

سيرة الملك عمر النعمان

وفقًا لبيانات مخطوطة مارش، فإن تاريخ إنجاز هذه المخطوطة يرجع إلى ما قبل سنة 1629م، وهو تاريخ عودة مقتنيها الأول يعقوب يوليوس من مدينة حلب. وفي هذه الملاحظة دلالة على أن هذه المدينة قد عرفت شيوعًا وقبولًا لفن القصص الشعبي المصور، حتى قبل الانتشار الواسع الذي حققته المنمنمات والأيقونات الدينية على يد الخوري يوسف المصور الحلبي وأبنائه، كما سيأتي بشيء من التفصيل بعد قليل، بعد أن نوطن نص المخطوطة ضمن مرجعيته السردية المستمدة من «ألف ليلة وليلة».

يقول الراوي في مستهل القصة: «ذكر والله أعلم بغيبه وأحكم فيما مضى وتقدم من سالف الأمم أنه كان في قديم الزمان ملك من الملوك يقال له الملك المهيب وكان يحكم على أموال كثيرة وعساكر كثيرة ما لهن عدد ولا حساب وكان في زمانه ليس يرزق بولد ذكر فيوم من الأيام دخل إلى عند امرأته وكان اسمها ست المكان بنت كان ما كان بنت عمر النعمان» (1و). وفي هذه الإشارة العابرة ما يمكن أن يحيل إلى المخطوطة الشهيرة المعنونة بـ: «الكتاب الثاني من سيرة ألف ليلة وليلة»، والتي تنطوي على «حكاية الملك عمرو النعمان وأولاده شركان وضوء المكان ونزهة الزمان وأولاد أولاده كان اما كان وقضي فكان ووزيره درندان وحاجب ابنه ساسان وربيب ابنه الزبلكان وولده الرابع الرومزان". وهذه المخطوطة الموجودة الآن في مكتبة جامعة توبنغن بألمانيا[14]، كانت تنتمي إلى مكتبة الحاج أحمد الرباط الحلبي وطنًا الدمشقي سكنًا. والرباط هو شاعرٌ زجال وناسخٌ وجامع مخطوطات، عاش في حلب ثم في دمشق بين النصف الثاني من القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عشر. وهو صاحب أكبر مجموعة معروفة من مخطوطات الأدب الشعبي العربي وكان يمتهن. وأبناؤه من بعده. تأجير الكتب[15]. وكان من عادة زبائنه القراء أن يسجلوا "شهادات قراءة" على هوامش النصوص التي يطالعون فيها وفي مساحاتها البيضاء. وفي ما يلي ما دونه أحدهم سنة 1836م، في مخطوطة "سيرة الملك عمر النعمان": "تمم قراءته السيد حسن ابن السيد سعد الدين الحريري قرأه حين توجه إلى حوران في 13 جماد آخر سنة 1252 وأراده لأجل التسلاية في هذه السفرة وتلاه واحد وأربعين نهار ولاكن ليس في درج بل كلما فضي من مصالحه وكان استأجره من السيد محمد الرباط الحلبي عن كل نهار خمسة فضة وأشرط علينا أن إذا ضاع أو سرق أو حرق ولم أرجعته لنا نأخذ ثمنه من المستأجر ثلاثماية غرش عنيد شهود من المسلمين وحرره بخطه المذكور التالية في نهار الجمعة في 25 ب سنه 52 في قرية السهوى في الساعة 11 من نهاره». وقد يرجع الثمن الباهظ الذي اشترطه ابن الرباط لتأجير نسخته إلى كونها مصورة. فهذه المخطوطة تقع في 210 أوراق، تحمل ست وأربعون منها منمنمات من رسم مصور لم يذكر اسمه.

(14) يمكن الاطلاع على هذه النسخة على الرابط الآتي:
http://idb.ub.uni-tuebingen.de/diglit/MaVI32

(15) لمزيد من المعلومات حول حياة هذا الرجل ومكتبته وأنشطته، انظر: إبراهيم العاقل، أحمد الرباط الحلبي: حياته ومكتبته ودوره في انتشار وإغناء ألف ليلة وليلة.



مكتبة جامعة توبنغن بألمانيا، رقم 32، 405ظ



مكتبة جون رايلندز في مانشستر، رقم 646، 178ظ

أسرة «أبو المينا القبطية»

مما يلاحظه الباحث المدقق أن عددًا كبيرًا من رسومات مخطوطة توبنغن تتشابه مع ما يجده في المخطوطة التي جلبها من مصر التاجر والدبلوماسي الفرنسي يوحنا بن يوسف وارسي (1859.1775)، والمحفوظة الآن في مكتبة جون رايلندز في مدينة مانشستر البريطانية[16]. "وناقل هذا الكتاب المبارك العبد الحقير [...] نسيم بن يوحنا ابن أبو المنا ونسخ ذلك لحضرة أجل المخاديم وأشرفهم المعلم مصري لأجل اطلاعه على أحوال الزمان الأول وما حصل فيها من أحوال العالم وما حصل للملوك الأقدمين والتسلي به في أمور الدنيا وأحوالها». فهذا الناسخ ينتمي إلى أسرة «أبو المنا» القبطية المصرية التي اشتهر عددٌ من أفرادها في تزويق المخطوطات الأدبية والدينية وترقينها. من هؤلاء: «أبو المنا ابن نسيم النقاش» الذي أتم في سنة 1082هـ / 1671م استنساخ كتاب «كليلة ودمنة» وزينه بعدد من الصور ذات الألوان البديعة والنقوش الجميلة. وقد وُجدت هذه النسخة. في مطلع القرن الماضي. في مكتبة الشيخ جمال الدين القاسمي الدمشقي (ت 1332هـ / 1914م)[17]، قبل أن ينتهي بها المطاف إلى أن تُباع سنة 2003 في مزاد كريستيز الشهير في لندن[18]. ومنهم أيضًا: "سوريال ابن القس أبو المنا مصور الأيقونات المصري» الذي أنجز في سنة 1129هـ / 1717م نسخة من حكاية «جلعاد وشيماس". وكان قد ملك هذه النسخة يوسف بقطر الميلواني، وهي محفوظة كذلك في مكتبة مانشستر. وبخط سوريال أيضًا كتاب ميامر وعجائب، مؤرخ عام 1757م ومحفوظ في مكتبة المتحف القبطي بالقاهرة تحت رقم (30 طقس).

ومن السهل أيضًا ملاحظة مدى تأثر تصوير المنمنمات في مخطوطة توبنغن وفي مخطوطات

---

(16) يمكن الاطلاع على هذه النسخة على الرابط التالي:
http://enriqueta.man.ac.uk/luna/servlet/s/x0j353

(17) طبع هذا الكتاب في المكتبة الأهلية في بيروت، بتحقيق أحمد حسن طبارة.

(18) لمزيد من المعلومات حول هذه المخطوطة، انظر الرابط التالي:
https://www.christies.com/lotfinder/Lot/bidpai-kalila-wa-dimna-ottoman-syria-10-4083145-details.aspx

أسرة «أبو المنا» بفن الأيقونة[19]. وليست هذه الملاحظة خاصة بهذه المخطوطات، فلطالما كان تأثير تصوير الأيقونات المسيحية حاضرًا في تقاليد المنمنمات الإسلامية، ويكفي أن نقارن بينها "حتى ندرك عمق القرابة والوشائج الذوقية في تقسيم الفراغ وتوزيع الأشخاص واتصال منحنيات ثنيات الملابس والآهلة». وذلك من خلال «بناء التكوين على أساس التناظر المعماري المكسور أو من خلال نسق تواتر الأشخاص وتزاحمهم على طريقة تجميع الحواريين ومجالسهم»[20].



مكتبة جامعة توبنغن بألمانيا، رقم 32، 434ظ

(19) الأيقونة. كما يعرفها إلياس زيات. هي «كل رسم وتصوير كنسي طقوسي على الجدار أو بالفسيفساء أو على لوحة خشبية أو في الكتب أو على الأدوات المستعملة لغرض التبرك». انظر إلياس الزيات، «الأيقونة بدايات وتاريخ»، ص 30.

(20) انظر أسعد عرابي، «الخصائص الجمالية للمنمنمات الإسلامية. 1»، ص 64.



مكتبة جامعة توبنغن بألمانيا، رقم 32، 483و

يوسف المصور الحلبي

وفي المدة نفسها التي كانت تنشط فيها أسرة «أبو المنا» المصرية في فن تصوير المخطوطات، كان هناك أسرة سورية تمارس نشاطها في رسم الأيقونات. وعميد هذه الأسرة هو «الخوري يوسف بن الحاج أنطونيوس بن رعد»، الشهير بـ: «يوسف المصور الحلبي». كان يوسف تلميذًا لملاتيوس كرمة عندما كان أسقف حلب بين سنتي 1612 و1634، وقد بدأ هذا الأسقف مسيرته الكهنوتية راهبًا

في دير مار سابا القريب من القدس، ومن هناك اصطحب إلى حلب الراهب ملاتيوس الصاقزي، وكان هذا بارعًا في تصوير الأيقونات. فأخذ عنه يوسف مبادئ هذا الفن وبرع فيه حتى صار مؤسس المدرسة الأيقونغرافية الحلبية التي أصبح لها شخصيتها الخاصة ومعطياتها المحلية، إلى جانب تأثراتها بالأيقونة الكريتية والبيزنطية والقبرصية. وقد استمرت هذه المدرسة ثلاثة أجيال من بعده، وهم: ابنه «نعمة الله بن يوسف»، وحفيده «حنانيا ابن نعمة الله»، وحفيد ابنه «جرجس»[21]. وقد شمل نشاط هذه الأسرة إضافة إلى الأيقونات الخشبية مخطوطات منسوخة مصورة ومزخرفة، ولكن موضوعاتها ظلت مقتصرةً على الجانب الديني[22]، فلم تتناول نصوصًا أدبية. وقد لا يكون خاليًا من الفائدة أن نشير في هذا السياق إلى أن أحد تلامذة «الشماس نعمة الله المصور»، وهو «نصر الله ابن الحج نعمة الشهير بابن المبيض» قد نسخ في سنة 1089هـ / 1678م مجموعًا أدبيًا ضم قصصًا من بينها: «الكردي والجراب» و«القهرمانة والترجمانة وابن الملك الشاب» و«السندباد البحري والهندباد الحمال». بيد أن هذه القصص جاءت خالية من أية رسوم تصويرية[23].

(21) لمزيد من المعلومات حول يوسف المصور، انظر: سيلفيا عجميان، «يوسف الحلبي، مصور ملكي من القرن السابع عشر»:
Sylvia Agémian, « Yûsuf al-Halabî, peintre melkite du XVIIe siécle », in Revue Roumaine d'Histoire de l'Art 18, 1981, p. 55-65.

(22) ترجم القس يوسف المصور سنة 1647م كتاب «الدر المنظوم في أخبار ملوك الروم»، ونسخه وصوره، وقد عربه بإيعاز من البطريرك مكاريوس ابن الزعيم، وعاونه في تعريبه بولس ابن الزعيم ابن البطريرك. وفي متحف دمشق إنجيل باللغة العربية من القرن الثامن عشر مزين بصور الإنجيليين الأربعة تبدو فيه ملامح المدرسة الحلبية.

(23) يمكن الاطلاع على هذه النسخة على الرابط الآتي:
https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b11003052w





أيقونة خشبية لنعمة الله المصور

ومع مجيء الطباعة عرف فن تصوير الكتب انتشارًا واسعًا ورواجًا كبيرًا. ومن المعروف أن أول مطبعة بأحرف عربية في الوطن العربي قد وجدت في حلب في مطلع القرن الثامن عشر، جلبها البطريرك أثناسيوس الثالث دباس من رومانيا، وصنع حروفها الشماس عبد الله زاخر (1748.1684). وفي سنة 1722 هاجر الزاخر إلى لبنان، وأنشأ مطبعته في دير مار يوحنا الصايغ. وكان الزاخر يتمتع بموهبة الرسم فرسم كثيرًا من الوجوه (البورتريه)[24]، كما أنه قد ترك «صورة تمثله». وقد حاول أن يقلد في رسوماته الطريقة القوطية في التصوير.

(24) سيشهد فن البورتريه فيما بعد نقلات نوعية كبيرة مع اللبناني داوود القرم (1930.1852) والسوريين توفيق طارق (1940.1875) وموسى جلبي (ت 1943).

وقد واكب المصورين الحلبيين آخرون في سورية مثل عيسى اللاذقي وميخائيل الدمشقي وكيرلس الدمشقي. وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر عُرف المصور قسطنطين بن الخوري داوود الحمصي واشتهر مصور شعبي آخر اسمه نعمة ناصر الحمصي، تميزت أعماله بحس فطري وعفوية ظريفة. وربما كان نعمة هذا من تلاميذ الرسام ميخائيل الكريتي الذي تنقل في بداية القرن التاسع عشر بين حواضر سورية ولبنان. وقد ساعدت جولات هذا الرسام اليوناني وعلاقاته مع المصورين السوريين على إضفاء طابع لاتيني قائم على النظام والبراعة على الفن الأيقوني في بلاد الشام.

من المحلية إلى العالمية

وهكذا تراكمت لدى الفنان الشعبي السوري خبرة تصويرية متنوعة المشارب، تتناسخ فيها فنون الحضارات التي تعاقبت على أرضه. ولكن هذه الخبرة لم تمارس عليه دور الوصاية بقدر ما كانت ملهمة تفتح لتجاربه آفاق الإبداع، من دون أن نغفل بعض النماذج النقلية التي ظلت أسيرة آلية التوارث الاستهلاكية للحرفة. وربما يمكننا أن نخالف في هذا السياق التعميم الذي ذهب إليه أنطون المقدسي في معرض قراءته لتجربة الفن التشكيلي العربي المعاصر، حين قال: «إذا كان الفن التشكيلي العربي قد حقق من التقدم ما لم يحققه أي فن آخر من فنون الأدب والشعر والموسيقى، إذ انتقل بفضل بعض من أعلامه، وفي فترة زمنية قد لا تتجاوز النصف قرن من المستوى المحلي والإقليمي إلى المستوى العالمي، فلأنه طليق لا يقيده أي تراث ولا يشعر بأية عقدة نقص أمام نماذج من الماضي قد تسحقه»[25]. ذلك أن أكثر التجارب الفنية العربية التي تردد صداها في الغرب وحظيت باستقبال مميز في دوائر مستشرقيه هي تلك التي لم تعلن قطيعتها مع الموروث التصويري العربي، مقارنة بتلك التي تبنت بصورة كاملة تقاليده التشكيلية، فالغرب لا ينتظر أن تُرد إليه بضاعته. على أنه لا يجب أن نستبعد هنا النظرة الاستشراقية الحاكمة، والتي عبر عنها سعد القاسم بما نقله من مقولة بعض النقاد الذين ذهبوا إلى "أن الغرب حين يسلط الضوء على التجارب الفنية الشعبية الفطرية أو البدائية، دون سواها أو على الأقل أكثر من سواها، فإنه يفعل هذا لتأكيد مقولة أن الشعوب

(25) أنطون المقدسي، «التراثي والمعاصر والفن التشكيلي»، **مجلة الحياة التشكيلية**، العدد 58.57، (1995)، ص 15.

المتخلفة لا تنتج إلا فنًا متخلفًا"[26]. أو كما صرح برهان كركوتلي في أكثر من مناسبة بأن «الألمان لا يسمحون لفنان من أصل عربي مهما كان أن يأخذ حقه لأن الأوروبيين لا يريدونه شريكًا في تاريخ الفن، ومن يتصور غير ذلك فهو واهم»[27].

أبو صبحي التيناوي

ولعل في طليعة الفنانين العرب المحتفى بهم في الغرب يأتي الدمشقي أبو صبحي التيناوي (1973.1888)[28] . وهو بالمناسبة بمنزلة الأب الروحي لبرهان كركوتلي، إن صح التعبير . في تجربته القريبة من الأيقونات السورية (ألوان ذهبية، اهتمام بالتفاصيل، تكرار)، والمغرقة في محليتها وفي امتتاحها من مرويات التراث الشعبي وسرديات الحكواتية، وفي توظيفها جماليات الحرف العربي، إلى جانب تطعيمها ببعض التقنيات التي استقاها من معايشة عائلة إيرانية كانت تهتم بالتصوير الشعبي.

تتبدى شعبية أبو صبحي التيناوي (محمد حرب) وشعبويته بداية من اسمه، ومن الإمضاء الذي اعتاد أن يذيل به لوحاته التي رسمها على القماش أو تحت الزجاج: «رسم محمد حرب . أبو صبحي التيناوي - باب الجابية - زاوية الهنود - دمشق . سوريا». وقد ورث أبو صبحي الحرفة عن والده، وأورثها لابنه يوسف ولابنته حسيبة كما ينبغي لأي صاحب «مصلحة» أن يفعل، كما تعلمتها منه حفيدته نجاح[29]. وهكذا تداخلت وتمازجت أعمال الأجيال الثلاثة. وهي أعمال تمتاز ببساطتها وعفويتها

(26) انظر غازي عانا، «ندوة التشكيل العربي بين المحلية والعالمية»، **مجلة الحياة التشكيلية**، العدد 67، (2000)، ص 56.

(27) انظر عرابي، أسعد «إرث برهان كركوتلي: لوحات تستعيد مواويل الفن الشعبي وأحزانه"، **جريدة الحياة**، (24.03/2004): https://cutt.us/fj6hK

(28) عُرف أيضًا في دمشق في تلك المدة الرسام «محمد علي المصور» (1880- 1963) الذي كان حكواتيًا ومخايلًا وصاحب صندوق عجائب.

(29) في سنة 2007، شهد المركز الثقافي الفرنسي بدمشق، معرضًا فنيًا لنجاح حرب التيناوي، وهي خريجة كلية الحقوق، استعادت فيه نسخ ست وعشرين لوحة من لوحات جدها ولكن بتوقيعٍ جديد. ومن التعديلات الطفيفة التي أدخلتها الحفيدة على لوحات الجد أنها حذفت أو استبدلت أسماء الأنبياء والصحابة التي اعتاد التيناوي أن يكتبها إلى جانب شخصياته، فاسم «علي بن أبي طالب» مثلًا،

وقدرتها المحدودة البعيدة عن الثقافة الفنية الأكاديمية، وبفطريتها وتلوينها الرمزي. وتتقاطع بصورةٍ عامة مع خصائص التجارب الشعبية التي مررنا على ذكرها، ومنها: عدم التقيد بقواعد المنظور، وانعدام الظلال والتدرجات اللونية، وتزيين الفضاءات الفارغة بالنجوم والنباتات والأزهار، وإخراج بعض الأجزاء التي لم يتسع لها إطار اللوحة (كذيل الحصان مثلًا) إلى الهامش أو رسمها في فراغٍ آخر مع الإشارة إلى ذلك كتابة: «هذا الذيل لهذا الحصان».

رسم التيناوي آلاف اللوحات التي بيعت بشكل واسع مباشرة في دكانه أو في المعارض الكثيرة التي أقيمت في باريس ونيويورك والقدس وبيروت ودمشق، إلخ. وكان من أشهر هذه اللوحات: «عنترة وعبلة»، «عنترة وشيبوب»، «عبلة وشيبوب»، «عنترة وعبلة في الهودج»، «عبلة على صهوة الفرس»، «الزير سالم وجساس»، «أبو زيد الهلالي»، «الأمير ذياب بن غانم يقاتل الزيناتي خليفة»، «الظاهر بيبرس ومعروف»، «المحمل والسنجق»، «سفينة نوح»، «خالد بن الوليد». وقد اشترى قسمًا كبيرًا من لوحات التيناوي صديقه الجواهرجي جورج عبيد، واقتنى القليل منها متحف التقاليد الشعبية بدمشق (حوالى عشرين لوحة). ويروي سعد القاسم قصة طريفة ومؤلمة في آن حول النظرة الرسمية المتعالية إلى أعمال التيناوي. ومفاد هذه القصة أن (حسين كمال) مدير جناح الفن الحديث في المتحف الوطني بدمشق قام "باقتناء مجموعة من هذه اللوحات لغاية إيداعها في المتحف، لكنه يفاجئ باعتراض شديد من المدير العام للمتحف يومذاك (عادل سليم عبد الحق) أحد أهم مدراء المتحف في سورية، الذي لم يتردد في وصف تلك اللوحات بأنها مهملات ليس أكثر، وبعد سنوات طويلة يتلقى الأستاذ حسين كمال اتصالًا من باريس وعلى الطرف الآخر رئيس عمله السابق الذي يرجوه بإلحاح هذه المرة، أن يسعى لإدخال اللوحات ذاتها إلى المتحف، لكن رغبة عبد الحق لن تجد طريقها للتنفيذ». وهكذا «تبدو نتاجاتنا الفنية وكأنها تنتظر دائمًا شهادات الاعتراف من الغرب لا للمرور إلى العالمية وإنما للمرور إلى مجتمعاتنا أساسًا»[30].

يُستبدل بـ: «فارس من فرسان المسلمين»! كما أنها حذفت. بسبب دموية المشهد، كما صرحت. الرؤوس والأيدي المقطعة التي كانت ملقاة بين أرجل الحصان.

(30) انظر غازي عانا، «ندوة التشكيل العربي بين المحلية والعالمية»، ص 55، ص 57.



رسم على زجاج، بريشة التيناوي

في عام 1975 قدم المخرج وديع يوسف فيلمًا وثائقيًا يظهر فيه جانبًا من حياة التيناوي[31]. وأشار إليه محمد الماغوط في قصيدته «سيف بين دفاتري»، المهداة إلى يوسف الخال:

نعم أنت المسمار المقتلع من إحدى راحتي سبارتاكوس

(31) يمكن مشاهدة هذا الفيلم على الرابط الآتي:
AivYUioL7GY=v?watch/com.youtube.www//:https
ويمكن مشاهدة بعض رسومات التيناوي على الرابط الآتي:
tinawi-al-subhi-abu/artists/com.atassifoundation.www//:https
وتجدر الإشارة إلى أن الفنان بطرس المعري قد نشر في باريس سنة 2004، بالاشتراك مع منار حماد، كتيبًا قصصيًا مصورًا عن التيناوي، بعنوان: «أبو صبحي التيناوي وبيكاسو»:
.Manar Hammad, Boutros Al-Maari, At-Tinawi et Picasso, Paris : L'Harmattan, 2014

لتعلق لوحة لرفيق شرف الحافي القدمين بين أعمدة بعلبك وخرائبها

وأي شيء للعطار الأمي «أبو صبحي التيناوي“ في بزورية دمشق

وكتب عنه زكريا تامر في مجلة التضامن اللبنانية (العدد 223، السبت 18 تموز 1987): «في عام من أعوام القرن العشرين، أقامت امرأة فرنسية بالغة الثراء معرضًا لما تملكه من رسوم لمشاهير الفنانين في العالم كبيكاسو ودالي وموديلياني ورينوار وفان كوخ. واشتمل ذلك المعرض على لوحة واحدة فقط لفنان عربي، واسم الفنان هو أبو صبحي التيناوي [...] وأبو صبحي التيناوي لا علاقة له بعالم الفن والفنانين والثقافة، فهو يمتلك دكانًا في حي شعبي، يبيع فيها ما هب ودب من الخردوات. وحين يأتي شخص ما راغب في شراء لوحاته، يترك دكانه بعد أن يطلب من جاره الاهتمام بها أثناء غيابه، ويأخذ الزبون إلى بيته القريب حيث تتكدس رسومه في إحدى الغرف الخالية، وهناك يبدأ أبو صبحي التيناوي بعرض لوحاته، لوحة إثر لوحة، مسهبًا في تبيان مزاياها، وبلهجة بائع ماكر يريد إغراء زبونه بشراء شيء مما يعرضه من سلع».

فالتيناوي في نهاية المطاف هو تاجرٌ ولوحاته هي بضاعته، ولذلك تتشابه هذه اللوحات كثيرًا وكثيرًا ما تقع في النسخ والتكرار (رسم الخيل مثلًا). فلا يستقيم أن نجتهد في تأويلها أو أن نلقي عليها حمولة أيديولوجية. على نقيض ما هو الحال بالنسبة للرسام الجزائري محمد راسم“ (1975.1896)، الذي تخصص في رسم حكايات «ألف ليلة وليلة“ وفي إحياء فن المنمنمات بعد أن وجد فيه سلاحًا ثقافيًا يمكن وضعه في خدمة المقاومة الجزائرية. وكما هو أيضًا شأن الرسام اللبناني رفيق شرف (2003.1932) الذي صاغ لوحات عنتر وحصانه الأبجر بوعيٍ ثقافي وتشكيلي ناضج؛ فعنترة لم يعد عنوانًا للفروسية والبطولة وإنما استحال إلى وخزٍ للضمير العربي إزاء الهزيمة. «ووصلت لوحة عنتر إلى مرحلة انفراد رفيق شرف بالحصان وحده. لقد غيب البطل، أنهاه من هذا الوجود»[32]. وقد استلهم تجربة التيناوي كثيرٌ من الفنانين التشكيليين السوريين مثل برهان كركوتلي (2003.1932)، والياس زيات (1935)، ونذير إسماعيل (2016.1948)، ونزار صابور (1958)، إلخ.

---

(32) عمران القيسي، «عام على رحيل رفيق شرف»، مجلة الحياة التشكيلية، العدد 68، (2004)، ص 91.85، ص 89.

برهان كركوتلي

كان برهان كركوتلي من أكثر الفنانين السوريين الذين راقتهم أعمال التيناوي وتأثروا بلوحاته، فقد عايشه وهو يافع، وكان يتردد على دكانه في «باب الجابية»، واستلهم منه طرائق تشكيل الحرف العربي وعمارة فضاء اللوحة وخلق معادلات بصرية وحكايات لونية. ولذلك عده النقاد الوريث الشرعي لتقليده وأطلقوا عليه تسمية «الفنان الشعبي المعاصر»، ولا سيما في رسوماته ذات الطابع الدمشقي الحميم ببساطة أشكالها وعناصرها الإنسانية المختزلة والتي كان يدعوها ب»المواويل». على أن صفة «الملتزم» قد غلبت على أعماله الأخرى المندرجة تحت مفهوم الملصق السياسي، والتي كان محورها يومًا ثورة المكسيك ودائمًا قضية فلسطين.

كانت لوحة كركوتلي تزدحم بالكتابات والنصوص والأمثال وبالأشكال التعبيرية والزخارف النباتية والتطاريز والتوريقات والمنمنمات والموتيفات التي تشغل كل المساحات والكتل، وكانت تبرز فيها الخطوط الصلبة والألوان الشفافة الصافية. وقد اعتمد في تنفيذ أغلب أعماله تقنية الأبيض والأسود وتداخلاتهما وتبايناتهما (الحفر والغرافيك)[33]. وإضافة إلى الفن التشكيلي عمل كركوتلي حكواتيًا في مدن ألمانيا خلال مدة عقدٍ من سنوات التسعينيات الماضية، يروي للجمهور سيرة عنترة وسيف بن ذي يزن والزير سالم وتغريبة بني هلال وذات الهمة باللغة الألمانية، وذلك ليغطي نفقات معيشته، فقد عاش معه الفقر طوال حياته.

(33) رافقت رسوم برهان كركوتلي عدد «كتاب في جريدة» الذي خُصص لقصص زكريا تامر «عباد الله» (العدد 40، تشرين الثاني 2000). لمزيد من المعلومات حول هذا الفنان، انظر: (التحرير)، «غياب برهان كركوتلي: الفنان الشعبي المعاصر"، **مجلة الحياة التشكيلية**، العدد 68، (2000)، ص 144.142.



برهان كركوتلي

خاتمة

امتلك فن التصوير الشعبي السوري على تعدد تجاربه وتنوع محترفاته شخصية مميزة لها مقاماتها اللونية وتقاليدها التصويرية التي لا يمكن تجاهلها أو الإغضاء عنها. بل لقد شكل علامة فارقة في تاريخ التشكيل السوري وربما تجاوزت كثيرًا من التجارب المكرسة أكاديميًا. وكلما نُفض الغبار عن رسمٍ دارسٍ منه أو عُثر على أثرٍ ضائعٍ في الخرائب أو مخطوط نائمٍ على الرفوف تتكاملُ لوحة جمالياته وتزداد مشاعر الإعجاب به. بيد أن التلقي النقدي لهذا الفن ما يزال قاصرًا، ويقتصر غالبًا على الصور لا على المصورين. وإضافة إلى ندرة ما وصل إلينا من قديمه، وتبعثر إبداعاته في متاحف ومكتبات العالم شرقًا وغربًا، فإن جديده ما يزال يعاني إلى حد كبير نبذَ النهج العالِم ونظرته الاستعلائية، فضلًا على أن نماذجه معظمها غير مؤرشف تستبيحه أيدي التجار والمتعصبين.

المصادر والمراجع

1. اتنغهاوزن. ريتشارد، فن التصوير عند العرب، عيسى سلمان وسليم طه التكريتي (مترجمًا)، ط1، (بغداد: وزارة الإعلام، 1973).
2. بابادوبولو. ألكسندر، جمالية الرسم الإسلامي، علي اللواتي (مترجمًا)، ط1، (تونس: مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، 1979).
3. الباشا. حسن، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، ط1، (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية، 1959).
4. البهنسي. عفيف، أثر الجمالية الإسلامية في الفن الحديث، ط1، (دمشق . القاهرة: دار الكتاب العربي، 1998).
5. ـــــــــ، الشام الحضارة: دراسة تاريخية، ط1، (دمشق: وزارة الثقافة، 1986).
6. ـــــــــ، جمالية الفن العربي، سلسلة عالم المعرفة 14، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1979).
7. تيمور باشا. أحمد، أعلام المهندسين في الإسلام، (القاهرة: دار الكتاب العربي، 1957).
8. جرابر. أوليغ، المنمنمات: مدخل إلى فن التصوير الفارسي، عبد الإله الملاح (مترجمًا)، ط1، (دمشق: وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، 2007).
9. حسن. زكي محمد، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، (بيروت: دار الرائد العربي، 1981).
10. الخادم. سعد، تصويرنا الشعبي خلال العصور، (القاهرة: دار القلم، 1963).
11. خبطة الحسني. محمد عبد الحفيظ، الرسم والنمنمة في المغرب إبان العصرين المريني والسعدي. دراسة تاريخية . فنية من خلال مخطوطات: الكواكب الثابتة .بياض ورياض .سلوان المطاع، ط1، (فاس: مطبوعات أمينة الأنصاري، 2014).

12. خضر. جورج، الأيقونة: تاريخها وقداستها، (بيروت: دار النهار، 1977).
13. رايس. دافيد تالبوت، الفن الإسلامي، منير صلاح الأصبحي (مترجمًا)، (دمشق: مطبوعات جامعة دمشق، 1977).
14. العاقل. إبراهيم، أحمد الرباط الحلبي: حياته ومكتبته ودوره في انتشار وإغناء ألف ليلة وليلة:

Akel, Ibrahim, Ahmad al-Rabbât al-Halabî : sa bibliothèque et son rôle dans la - réception, diffusion et enrichissement des Mille et une nuits, Ph.D. thesis. Paris: Inalco, .2016

15. عامر. سوسن، الرسوم التعبيرية في الفن الشعبي: الوشم. القصص الشعبي. الرسوم الحائطية، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1981).
16. عكاشة. ثروت، التصوير الإسلامي الديني والعربي، ط1، (بيروت: المؤسسة العربية، 1977).
17. ـــــــــــــ، فن الواسطي من خلال مقامات الحريري: أثر إسلامي مصور، (القاهرة: دار المعارف، 1974).
18. عيسى. جورج، شيخ المصورين العرب: يحيى بن محمود الواسطي، (بيروت: دار الكنوز الأدبية، 1996).
19. فارس. بشر، منمنمة دينية تمثل الرسول من أسلوب التصوير العربي البغدادي، باللغة الفرنسية مع موجز باللغة العربية، (القاهرة: المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية، 1948).
20. قانصو. أكرم، التصوير الشعبي العربي، سلسلة عالم المعرفة 203، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1995).
21. كلينكل. هورست، آثار سورية القديمة، قاسم طوير (مترجمًا)، (دمشق: وزارة الثقافة، 1985).
22. كيال. منير، فنون وصناعات دمشقية، (دمشق: وزارة الثقافة، 1962).
23. لوروا. جول، المخطوطات السريانية ذات الرسوم المحفوظة في مكتبات أوروبا

والشرق:

Leroy, Jules, Les manuscrits syriaques à peintures conservés dans les Bibliothèques - .d'Europe et d'Orient, 2 vol., Paris: Geuthner, 1964, 2 vol

24. محرز. جمال محمد، التصوير الإسلامي ومدارسه، (القاهرة: دار القلم، 1962).
25. النعيمي. ناهدة عبد الفتاح، مقامات الحريري المصورة: دراسة تاريخية أثرية فنية، (بغداد: دار الرشيد، 1979).
62. يزبك. يوسف إبراهيم، الجواد العربي . التحفة الكنز، (باريس: الناشرون العرب، 1981).



في التجربة التشكيلية السورية
من التأسيس إلى التأصيل وسؤال الهوية

سهف عبد الرحمن[1]

مدخل

عرفت ثقافتنا المشرقية قبل الميلاد فن التصوير والنحت؛ فهناك كثير من الأوابد التي ما تزال موجودة إلى يومنا هذا من لوحات فسيفساء إلى منحوتات قديمة منها ما يعود إلى مراحل قديمة جدا كتماثيل عشتار آلهة الخصب وبعض التماثيل التي وجدت في حضارتي ماري وإبيلا كتمثال أرونينا مغنية معبد عشتار الذي يعود إلى الألف الثاني قبل الميلاد وعثر عليه في تل الحريري.

وبعد ميلاد السيد المسيح ومع انتشار الديانة المسيحية في المشرق والعالم وبعد أن شيدت كنائسها وأرست تعاليمها تابع الفن اشتغالاته السابقة على تأكيد المقدس وتحويله إلى نص بصري يوازي النص المنطوق ويلاقيه ويتخطاه أحيانًا ومن هذه المهمة ومن الاشتغال ولد فن الأيقونة الذي شكل نقلة مهمة في فن التصوير، ويرجع المؤرخون تاريخ ظهور الأيقونة إلى عام ٣٠٠ بعد الميلاد[2] ويعتقد بأنها ظهرت في الوقت نفسه في سورية ومصر قبل ظهورها في بيزنطة[3] ارتبط فن الأيقونة بمهمة نقل التعاليم المسيحية وشرحها وهذا ما أضفى عليه طابعًا شكليًا محددًا ينوس بين واقعية

(1) سهف عبد الرحمن: فنان تشكيلي سوري.

(2) ميشيل إسبيريدون فياض، أيقونة السيدة العذراء العجائبية، اللاذقية 2000، ص7.

(3) يوساب السرياني، الفن القبطي ودوره الرائد، الجزء الأول، (د.ت: د.ن)، ص4.

مبسطة وميتافيزيقية وعظية، إذ إن الجوهر القدسي -الذي حاولت الأيقونة تناوله والوصول إليه بغية إيصال الموعظة- فرض مجموعة من المعايير والسمات الشكلية من هالات ذهبية وطريقة البناء والبنية اللونية الباردة والرصينة وغياب الإيحاءات الواقعية والحياتية والاتجاه نحو الروحانية والرفعة والسمو، استمرت الأيقونة في التطور إلى وقت بعيد وتميزت الأيقونة المشرقية بمحافظتها على ثنائية البعد الطول والعرض وذلك بقصد عدم مجاراة الخالق في خلقه[4] بينما تطورت في الغرب لتولد اللوحة الحديثة من رحمها.

شكل دخول الإسلام إلى بلاد الشام انعطافًا في النمط الثقافي والاجتماعي وانقطاعًا في مسيرة اللوحة؛ إذ انحصرت مهمات الفنان بعد تحريم التصوير والنحت في العصور الإسلامية في ميدان العمارة، واشتغل محسنًا بصريًا للعمارة الإسلامية وصانعًا وصائغًا لصيغتها الداخلية، وانتقل من دور المصور والشارح إلى دور النقّاش والمزخرف مدّة طويلة من الزمن وكان حضور القيم الغرافيكية المجردة هو السائد، وكما ارتبطت الأيقونة بطبيعة الفكر الكنسي ارتبط الخط العربي والزخرفة بطبيعة الفكر الإسلامي، فنجد في الأشكال التي أنتجها بعدًا تصوّفيًا يحاكي بتجريد مطلق قيم العشق الصوفي، وكما اعتمد الدائرة مرتكزًا هندسيًا وفلسفيًا اعتمدت الأيقونة المربع والمستطيل.

ثمة انقطاع ثقافي وبصري كبير شهده المشرق إبان العصر العثماني؛ إذ تحول المشرق من مركز منتج للثقافة إلى طرف يستقبل ما ينتجه المركز من دون أن يزيد عليه فاختفت في تلك المرحلة الطاقات الإبداعية وعاش المشرق حالة من الكمون.

مع بداية البعثات التبشيرية والاحتكاك مع الثقافة الأوروبية شهدت سورية والمشرق نوعا جديدًا وانتقالًا ثقافيًا شكل مفصلًا في هويتها الثقافية إلى يومنا هذا، ومن أهم الفنون التي تعرف إليها السوريون اللوحة المسندية ومفهوم التصوير على أيدي بعض الرسامين المستشرقين الذين زاروا سورية ورسموا عددًا من الأعمال التي جسدت طبيعة الحياة الاقتصادية والاجتماعية، فيها إلا أن دخول اللوحة المسندية في المشهد الثقافي السوري تأخر حتى بدايات القرن العشرين.

(4) بشر فارس، منمنة دينية، ص18.

ففي بدايات القرن العشرين وتفكك السلطنة العثمانية وتصاعد الدور الأوروبي في المنطقة الذي أفضى إلى احتلالها واشتغل على ربط المشرق ثقافيًا وسياسيًا واقتصاديًا وإداريًا به، وإرساء هذا النموذج وتجذيره وتنميطه، إذ أصبح النموذج الغربي نموذجًا مثالًا جذب المثقفين العرب إليه وحرض فيهم عددًا من الأسئلة، وقد ساهمت الأكاديميات الغربية في محاولة تعميمه وإرسائه من خلال الإيفاد الجامعي والبعثات التعليمية التي حظيت بها بعض الشخصيات المدينية العربية وكان هناك آثر كبير للأكاديميات الإيطالية والفرنسية في اللوحة المسندية السورية.

نلاحظ بأن فن التصوير والرسم له جذوره القديمة في الثقافة السورية ولكنه عانى مرحلة انقطاع طويلة، إذ عايشت الثقافة السورية أنماطًا جديدة لم تكن متصلة شكليًا بتاريخها البصري القديم، فهل شكل هذا الانقطاع مشكلة في الهوية البصرية لسورية التي ما تزال غير مستقرة لا في العمارة ولا في اللوحة، أم أغنى التشكيل بموارد متنوعة ومختلفة؟

أولًا: جيل التأسيس والتبيىء وظهور اللوحة المسندية

ظهرت اللوحة المسندية في أوائل القرن العشرين على يد مجموعة من الفنانين بعضهم تتلمذ في الأكاديميات الغربية، لكن قبل دخول اللوحة المسندية بمفهوماتها الأكاديمية؛ عرفت مدينة دمشق رسامًا ذاع صيته وهو محمد حرب الملقب بأبي صبحي التيناوي المولود في منطقة باب الجابية بدمشق سنة 1988، إذ تعلم الرسم بوصفه حرفة عن أبيه ونقلها إلى أولاده وتوفي عام 1973 في دمشق[5] تاركًا آلافًا من اللوحات التي تجسد الحكايات الشعبية؛ كقصص عنترة بن شداد والزير سالم وأبي زيد الهلالي، امتازت أعماله بالبساطة والعفوية، واقتربت في صيغتها الشكلية من أعمال محمد بن يحيى الواسطي الرسام العباسي الذي رسم مقامات الحريري وبقيت لوحات أبي صبحي التيناوي محافظة على البعدين، فلم يدخل في تجربة البعد الثالث وإشراك العمق والفراغ في اللوحة.

منهجيًا لا نستطيع عدّ أبي صبحي التيناوي من جيل المؤسسين المؤسسين إذا ما افترضنا أن

(5) محمود شاهين، «أبو صبحي التيناوي رسام القيم الشعبية وحارسها»، **جريدة البيان**، (21.09.2008).



تصنيفنا لجيل المؤسسين يعتمد على مفهوم التأسيس للجديد بإرساء قواعده وأصوله، فأعماله استمرار لما بقي من مفهوم التصوير في المنطقة ولم يضِف شكليًا على مفهومات الرسم الأيقوني القديم، لكن تميزت تجربته بتلك العفوية والبساطة والإخلاص للموضوع واستغراقه فيه.

إذًا؛ ضمن مفهوم التأسيس نجد أن اللوحة بدأت على يد مجموعة من المؤسسين -(وهم ميشيل كرشة وتوفيق طارق وسعيد تحسين ورشاد قصيباتي وصبحي شعيب وعبد الوهاب أبو السعود وعبد العزيز نشيواتي وناظم الجعفري وصلاح الناشف ومحمود جلال وخير الدين الأيوبي ورويبر ملكي وخالد معاذ وميلاد الشايب ومنيب النقشبندي ومحمد غالب سالم في حلب وشريف أورفلي وسهيل الأحدب من حماه)- سنحاول تسليط الضوء على بعض تجاربهم ومن ثم إيجاد القواسم المشتركة وصولًا إلى هاجس التأسيسي الذي ميز تلك المرحلة أكثر من هاجس الهوية والتجديد

توفيق طارق

وُلد في دمشق عام 1875م، وتوفي عام 1940م. درس التصوير الزيتي والعمارة في باريس. عمل في تدريس الفن.

أسس توفيق طارق نادي الفنون الجميلة في ساروجة في دمشق الذي يعدّ من أوائل الأماكن المتخصصة بالفن التشكيلي في سورية. صوّر في لوحاته مشاهد من الحياة اليومية والطبيعة والأحياء الدمشقية القديمة بأسلوب واقعي كلاسيكي. شارك توفيق طارق عام 1926م في أول معرض للفن التشكيلي في دمشق،[6] كتب عنه الناقد طارق الشريف يقول: «حين جاء أعطى الحركة الفنية وجودًا، يتمتع بالحد الأدنى المقبول فنيًا»[7].

شكليًا كان هاجس الفنان هو مفهوم التصوير والإخلاص للواقع ولم يجنح إلى التحوير أو البحث

(6) فنانون. foundation Atassi

(7) طارق الشريف، **الحياة التشكيلية**، العددان 17، 18، ص1.



عن مفردات خاصة تضفي على لوحته طابعًا أسلوبيًا مميزًا بل حاول في أعماله -معظمها- أن يكون أمينًا على نقل الواقع بحرفية كلاسيكية، وقد حرص في أعماله على البنية اللونية التي تبناها فنانو المدرسة الكلاسيكية -معظمهم- وتغدو مجموعة الألوان الترابية وبخاصة البني واشتقاقاته مسيطرة على معظم أعماله، في البورتريه نجد عند توفيق طارق محاولة لمحاكاة البورتريه عند رامبرانت ودافنشي، إلا أن الفنان استخدم إضاءات باهتة، ما قلل من جاذبيتها؛ ومن هذه الناحية نجده كان أمينًا لمفهوم التأسيس بمعنى ضرورة الالتزام بالمعايير الأكاديمية في بناء اللوحة وتشكيلها بغية التأسيس لهذه المعايير وترسيخها في واقع لم يعرف أكاديميًا فن التصوير ولا اللوحة المسندية من قبل.

على صعيد الموضوع كما على صعيد الشكل لم تخرج خيارات الفنان عن موضوعات اللوحة الكلاسيكية؛ كالطبيعة والبورتريه والطبيعة الصامتة، فقد تأثر باللوحات الاستشراقية في معالجته لبعض الموضوعات التاريخية وبخاصة في لوحته مجلس الخليفة المأمون، حاول التزام الحياد تجاه موضوعاته، ولا نلحظ دخولًا لذاته الفنية في صوغ الموضوع؛ إذ كان أمينًا لمفهوم الرسام المصور وأظن أن هذه الأمانة كانت جزءًا من مفهوم التأسيس أيضًا.



سعيد تحسين

ولد في دمشق عام 1904، وتوفي عام 1985م. درس الفن دراسة خاصة، وساهم في تأسيس الجمعية العربية للفنون الجميلة في سورية ثم انتُخب رئيساً لها، وعمل مدرسًا للفنون ومُنح وسام الاستحقاق السوري من الدرجة الأولى. اشترك سعيد تحسين في معظم المعارض التأسيسية لرابطة الفنون الجميلة والمعارض التي نظمها المتحف الوطني في دمشق[8].

على صعيد الشكل لا تختلف أعمال الفنان سعيد تحسين كثيرًا عن أعمال توفيق طارق فقد غلب على معظم لوحاته الطابع الكلاسيكي التسجيلي؛ وبخاصة على صعيد البنية اللونية والتكوين والإضاءة، وتميز قليلًا عن سابقه بمنهج التلوين، إذ استفاد قليلًا في معالجة بعض السطوح وطريقة فرش اللون من الانطباعيين ولكنه لم يرغب في المغامرة أكثر من ذلك وغلبت الألوان الداكنة على مجموعته اللونية، كذلك استخدم البني واشتقاقاته في صيغته الشكلية للوحة، نلحظ تأثره بعدد من الفنانين الغربيين.

على صعيد الموضوع حاول الفنان انتقاء موضوعات لها علاقة بالبيئة، وهنا نجده -على الرغم من محافظته على الأصول الكلاسيكية في معالجة اللوحة وبنائها شكليًا- يحاول ادخال شيء من التجديد والبحث عن خصوصية ما من خلال انتقاء الموضوعات التي عالجها فإضافة إلى الطبيعة والبورتريه حاول الفنان تجسيد موضوعات محلية وتصوير البيئة الشعبية وبعض العمارة الدمشقية، وحاول أيضًا تصوير أحداث تاريخية، ونجد عنده الحرص على التأسيس من خلال محاولته المحافظة على المعايير الكلاسيكية في بناء اللوحة وتشكيلها والرغبة في تأصيلها من خلال تبيىء الموضوع وانتقاء موضوعات محلية خارج إطار اشتغالات اللوحة الكلاسيكية.

(8) فنانون. foundation Atassi

رشاد مصطفى

وُلد عام 1911 في دمشق وتوفي عام 1995، درس الفن دراسة فردية، وتأثر بتجربة الفنان توفيق طارق. عام 1981 منح رشاد مصطفى وسام الاستحقاق السوري. كان من مؤسسي أول رابطة للفنانين التشكيلين السوريين، وشارك في معارضها بدءًا من عام 1944. وعرضت أعماله لاحقًا في معارض جماعية عدة[9].

على صعيد الشكل بقي الفنان رشاد مصطفى أمينًا ووفيًا للمعايير التي تلقاها من أستاذه الفنان توفيق طارق ولم يحاول الخروج عليها شكليًا، وبالكاد نستطيع أن نلاحظ الفرق بين أعمالهما وبخاصة في لوحات البورتريه لا في البنية اللونية ولا التكوين، تندرج أعماله في أغلبها ضمن المدرسة الكلاسيكية، كذلك كان أمينًا لمفهوم التأسيس الذي أخذه عن معلمه، يقول عن لوحته الأم الدكتور محمود شاهين: «لقد برع الفنان رشاد مصطفى في التقاط الملامح والتفاصيل، وصاغها بنوع من الواقعية التسجيلية المتماهية بالتطوير الضوئي. إذ قد يختلط على المتلقي، تمييز هذه اللوحة المرسومة بالريشة، عن الصورة المنفذة بالكاميرا، ومرد ذلك براعة الفنان في تصوير أدق التفاصيل وأصغرها في الوجه المتغضن الملامح، الشارد النظرة، الشرقي السمات، ما يؤكد تمتعه بالموهبة التي تبلورت وتصعدت ونضجت، بفعل الممارسة والاطلاع"[10].

على صعيد الموضوع اشتغل الفنان على الموضوعات ذاتها التي اشتغلت عليها المدرسة الكلاسيكية ولم يخرج عنها كرسم الطبيعة والبورتريه والطبيعة الصامتة، وبذلك ظل وفيًا على صعيد الموضوع لمعايير المدرسة الكلاسيكية وبقي عند مفهوم التأسيس أمينًا لقواعد التصوير الكلاسيكي بوصفه محاولة نقل العالم الموضوعي بحيادية.

---

(9) السابق نفسه.

(10) محمود شاهين، مرجع سابق.



عبد الوهاب أبو السعود

ولد الفنان عبد الوهاب أبو السعود في مدينة نابلس عام 1897، انتقل إلى القاهرة مع أبيه حيث اطلع على الأعمال الفنية، وانتقل بعدها إلى مدارس دمشق علم الرسم وذهب إلى باريس حيث قضى وقتًا في أكاديمية جوليان الفنية، رافق الفنان الفرنسي له دو شوفياك وأخذ عنده دروسًا في التصوير(11).

في الشكل الفني؛ غلب الطابع الملحمي على لوحات الفنان واختلفت عنده البنية اللونية والتكوين وطريقة المعالجة، لم يكن أمينًا لمعايير المدرسة الكلاسيكية وغدا تأثره بالمعالجة الانطباعية واضحًا -وإن لم يلتزم بها تمامًا- بل استقى من الانطباعيين طريقة فرش اللون والمنهج التلويني ولكنه حافظ على مجموعة لونية كلاسيكية تتوزع بين البني والرمادي واشتقاقاتهما، تغدو لوحته (انتصار طارق بن زياد) مستلهمة شكليًا من حيث التكوين والبنية اللونية من لوحة الفنان الفرنسي تيودور جريكو غرق قارب الميدوزا.

على صعيد الموضوع اشتغل الفنان على موضوعات مختلفة ولكنه حرص على تصوير الأحداث التاريخية الكبرى في التاريخ العربي، وحاول الاشتغال على الموضوعات المحلية؛ فرسم جانبًا من الحياة الشعبية والعمارة الدمشقية وبذلك خرج الفنان عن الموضوعات التي اشتغلت عليها المدرسة الكلاسيكية، نلحظ في أعماله وموضوعاته سعيا حثيثا لتبيىء اللوحة وجعلها جزءًا من المشهد الثقافي العام السائد في تلك المرحلة.

محمود جلال

ولد في العاصمة الليبية طرابلس عام 1891م وتوفي في دمشق عام 1975م، تخرج في الأكاديمية الملكية للفنون الجميلة في روما عام 1939م، أسهم في تأسيس كلية الفنون الجميلة في دمشق عام 1960، ودرّس فيها حتى عام 1970، أنتج عددًا من الأعمال الفنية من أشهرها لوحته صانعة أطباق

(11) [11]ليلى مليحة فياض، موسوعة أعلام الرسم حياتهم وآثارهم، ص283.



القش[12].

في الشكل الفني امتازت لوحته بخصوصية لونية ومعالجة تفرد بها، تكاد لوحاته تضمر انطباعية خجولة، حيث حافظ على القواعد الكلاسيكية الأساسية من ناحية وحدة الضوء وشدته وتوزيعه، إضافة إلى التكوين وبناء اللوحة، إلا أنه خرج في المنهج التلويني ومعالجة السطوح عن المألوف في تلك المرحلة، ولم يكن ميالًا إلى منهج التلوين الكلاسيكي وطريقة فرش اللون وإنهاء السطوح، إلا أن مجموعته اللونية بقيت في إطار المجموعة الكلاسيكية؛ نستطيع أن نلحظ في لوحته الأثر البالغ للفنان الفرنسي رينوار، وبخاصة في معالجة السطوح وحركة الريشة والنهايات اللونية.

في الموضوع خرج الفنان محمود جلال عن موضوعات المدرسة الكلاسيكية وقد خطا على طريق الفنان عبد الوهاب أبو السعود في محاولة تبيىء اللوحة والاشتغال على الموضوعات المحلية، ركز بعض اهتمامه على البيئة الريفية والمهن والحياة وأسلوب العيش فاشتهرت لوحته صانعة أطباق القش، وعمل على المنظر الطبيعي والطبيعة الصامتة ولكن تميز بشغله على الموضوعات المحلية والبيئة الريفية.

صبحي شعيب

ولد في دمشق عام 1909، وظهرت ميوله الفنية مبكرا على يد الفنان عبد الحميد عبد ربه، تخرج في عام 1929من دار المعلمين في دمشق، كُلّف بتدريس الفنون بحمص وحماة حيث تعرف إلى الفنان الفرنسي ميشليه وعملا معًا في رسم الطبيعة، وفي عام 1936استقر الفنان في مدينة حمص ليدّرس الفنون في الثانويات ودار المعلمين، وعام 1963أسس مركزًا للفنون التشكيلية في حمص حمل اسمه في ما بعد، أسس شعيب أجيالًا فنية وأقام عددًا من المعارض[13].

(12) فنانون. foundation Atassi

(13) ليلى مليحة فياض، موسوعة أعلام الرسم حياتهم وآثارهم، ص283.

في الشكل الفني تميز بالميل إلى السطوح الخشنة في بعض لوحاته، ونلحظ جليًا استخدامه للسكين والسماكة اللونية، لم يلتزم في عدد من أعماله بمجموعة الألوان الكلاسيكية التي تحمل طابع الجدية والهدوء، فلديه في بعض الأعمال صخب لوني.

تنوعت لديه طرائق بناء اللوحة، ونشاهد في أعماله ميلًا إلى الانطباعية، استخدم التجاور اللوني وبخاصة في معالجة الخلفيات، لوم يعطِ اهتمامًا كبيرًا للبعد الثالث؛ فخلفية لوحته تكاد تكون في مستوى واحد مع عناصرها الأساسية، وعلى الرغم من تميز أسلوبه عن أقرانه إلا أنه بقي متأثرًا باللوحة الغربية.

في الموضوع نجد عند الفنان اشتغالات جديدة من ناحية انتقاء الموضوعات، فهو على الرغم من اشتغاله على البورتريه والطبيعة والطبيعة الصامتة، إلا أن ما ميزه حقًا هو الواقعية الساخرة والذهاب إلى الموضوعات الهادفة في بعض أعماله التي تحمل نقدًا اجتماعيًا وموقفًا فكريًا واضحًا، وذلك في ما بقي ووصلنا من لوحاته.



ميشيل كرشة

وُلد في دمشق عام 1900م، وتوفي عام 1973م. تخرج في المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة في باريس عام 1924، ودرس في مدرسة إستين للطباعة.، عمل كرشة مدرسًا للفنون في ثانويات دمشق حتى تقاعده. حاز على عدد من الجوائز المحلية والعربية والعالمية، ونال وسام الاستحقاق السوري عام 1933، ووسام الثقافة بالإقليم السوري في عهد الجمهورية العربية المتحدة عام 1960م.

أقام معرضًا فرديًا في باريس، وشارك في عدد من المعارض الجماعية المتخصصة في الفن التشكيلي وتصميم الطوابع، وهو من رواد المدرسة الانطباعية في سورية[14].

في الشكل الفني أسس الفنان شكليًا للمدرسة الانطباعية في سورية، ولم تشكل المحافظة على القيم الجمالية الكلاسيكية أو التأسيس لها هاجسا للفنان كما أقرانه، استخدم مجموعة لونية تنوس بين الأزرق والألوان الترابية، اعتنى بالإضاءة ففي أعماله نستطيع نلحظ إضاءات الشرق وحضوره اللوني، تميزت ضرباته اللونية بالثقة والإتقان، اعتنى بمعالجة اللوحة والمنهج التلويني أكثر من اهتمامه بالبناء والتكوين، في لوحاته إيقاعات هادئة وغير رتيبة، وفي الوقت نفسه تنتقل العين بسلاسة بين تفاصيلها، يعدّ المؤسس شكليًا للمرحلة التي تلته، فتح الباب أمام الفنانين الشباب للتجريب والبحث والخروج من مفهوم التأسيس.

في الموضوع لم يعِر الفنان اهتماما كبيرا لموضوعاته بل بقي عند موضوعات المدرسة الكلاسيكية، فعالج في أغلب أعماله الطبيعة والطبيعة الصامتة، وكانت سيطرة الهاجس التلويني والشكلي طاغية على الموضوع في لوحاته.

إن الجيل المؤسس للوحة في سورية انقسم إلى قسمين مجموعة كان هاجسها الأول التأسيس للوحة بمعايير الكلاسيكية الغربية وقيمها ومحاولة ترسيخها في الثقافة المحلية، ومجموعة أخرى ذهبت من مفهوم التأسيس إلى التبيىء، إذ إن التبيىء أرسخ وأقل تقليدًا وارتباطًا بمعايير الغرب، ولكن عملية التبيىء بقيت في حدود الموضوع والذهاب إلى التاريخ والحكاية الشعبية، في حين أعيد

(14) د.م، التاريخ السوري المعاصر. t.ly/JknR

إنتاج هذه الموضوعات بأدوات ومعايير شكلية كلاسيكية، مستقاة بالأكمل من الغرب، ما عرقل وصول تلك المحاولة إلى ما تصبو إليه ولكنها أسست لمعالم المرحلة المقبلة، إذ بدأت عملية البحث الشكلي لتأصيل اللوحة في الثقافة السورية على أيدي مجموعة من الفنانين الذين تركوا بصمة واضحة وبالغ الأثر في التجربة التشكيلية السورية إلى يومنا هذا.

ثانيًا: جيل التحديث والتأصيل وسؤال الهوية

لم يكن هاجس التأصيل موجودًا فقط في اللوحة بل كانت اللوحة في تلك المرحلة جزءًا من سؤال الهوية المطروح على الصعد كافة؛ إذ عزز الاحتكاك بالغرب مفهومات لم تكن موجودة سابقًا في ثقافتنا، وطرح تحديات على المثقف العربي حين كان الرسامون جزءًا لا يتجزأ من تلك الشريحة، إن مفهومات كمفهوم الوطنية والدولة الأمة شكلت تحديًا على الصعيد الثقافي والفكري، وغدا الهاجس الأول لدى عدد من المثقفين سؤال (من نحن) الذي أتى في تلك المرحلة في إثر إجهاض سؤال مشروع النهضة لماذا تقدم الغرب وتأخر العرب، شكل محورًا للبحث في مختلف المجالات، وفي حين كانت الإجابة موجودة في المشهد الشعري كانت الإجابة مفقودة في مجال اللوحة والمسرح نظرًا لحداثة دخولهما في الثقافة العربية، ومن هذا السؤال بدأ الفنانون العمل على مشروع التأصيل والبحث في التاريخ البصري للمنطقة لإيجاد إجابات شكلية تعطي اللوحة معناها ومشروعيتها، كثيرة هي الأسماء التي اشتغلت على هذا المشروع سنتناول بعضها، وتنقسم تلك المرحلة إلى قسمين هما جيل العشرينيات الذي هو امتداد لجيل التأسيس واستمرار شكلي لمشروع التبيىء الذي بدأه جيل التأسيس؛ ومنه محمود حماد وفاتح المدرس وأدهم إسماعيل ونصير شورى، وجيل الثلاثينيات ومنه لؤي كيالي وإلياس زيّات وأحمد دراق السباعي الذي تخطى الجيل التأسيس.

محمود حمّاد

ولد عام 1923 وتوفي عام 1988. درس الفن في أكاديمية الفنون الجميلة في إيطاليا وتخرج فيها عام 1957م، وأسهم في تأسيس أول جمعية سورية للفنون التشكيلية، ثم كان له دور في تأسيس كلية الفنون الجميلة في دمشق عام 1960، وتولى عمادتها بين عامي 1970م و1980م[15].

في الشكل الفني تنقسم تجربة الفنان على صعيد الشكل إلى ثلاث مراحل المرحلة الأولى التي تميزت بالأسلوب الانطباعي من فهم المساحة والضوء ومنهج التلوين، وحاول الفنان استخدام الضربات الطويلة والألوان الترابية التي شكلت الأساس لمجموعته اللونية، على الرغم من تنوعها، ونستطيع أن نلحظ في هذه المرحلة تأثر الفنان بالفنانين الانطباعيين الغربيين.

أما في المرحلة الثانية التي بدأ الفنان فيها مرحلة البحث الخطي -بعيدًا عن هاجس التلوين- فنجد أثرًا واضحًا للمدرسة التكعيبية في أعماله، لم تستقر لوحة الفنان في تلك المرحلة بل امتازت بالبحث والتجريب، أما المرحلة الثالثة التي استقرت فيها لوحة الفنان، وبدأ يصل إلى خلاصات شكلية حين اعتمد على الحرف العربي وشكل به لوحته، ويعدّ من المؤسسين للوحة الحروفية وأهم ما في تجربته هو استيعاب الحرف العربي بصريًا.

بعيدًا عن الكلام والعبارة حاول حماد من خلال الحرف الإجابة عن سؤال الهوية والتأصيل الشكلي للوحة المسندية، كتب عنه فاروق يوسف: «تجريديته تستند إلى ما تبقى من الحرف العربي، أشكاله كانت مستلهمة من الأثر المضيء الذي يتركه الحرف بعد انسحابه».[16]

في الموضوع تنوعت الموضوعات التي اشتغل عليها الفنان في تجربته، ففي المرحلة الأولى ركز على الموضوعات الكلاسيكية ولكن بأسلوب انطباعي كالطبيعة الصامتة والطبيعة وبعض المشاهد الحياتية، وفي المرحلة الثانية غلب الموضوع الإنساني على أعماله فصور بعض الموضوعات التاريخية في تلك المرحلة كاللوحة قيس وليلى، أما المرحلة الثالثة فقد اتسمت بطابع تجريدي غير موضوعي

---

(15) التاريخ السوري المعاصر. t.ly/JknR

(16) فاروق يوسف، **جريدة العرب**، (31.01.2016).

نتيجة اشتغال الفنان على الحرف العربي.

نصير شورى

ولد في دمشق عام 1920م، وتوفي فيها عام 1992م. تخرج نصير شورى في كلية الفنون الجميلة في القاهرة، قسم التصوير عام 1947م، عمل مدرّسًا للرسم في المدارس الثانوية وفي كلية الفنون الجميلة في دمشق منذ تأسيسها حتى عام ١٩٩٠م، عام ١٩٦٥م أسس مع محمود حماد وإلياس الزيات وفاتح المدرس جماعة "د"[17].

في الشكل الفني لنصير شورى طابعه المميز وهويته الشكلية الخاصة في اللوحة، لقد زاوج الفنان مزاوجة عميقة بين الانطباعية الأوروبية والبنية الخطية للفن العربي، فقد استفاد في بناء أشكاله وصوغها من الخطوط المنحنية والحركة اللامتناهية التي تنتج منها وهذا أعطى للوحته خصوصية في البناء والتكوين، تميزت البنية اللونية لديه بشاعرية خاصة فاستخدامه للضوء مع البنية الخطية اللامتناهية أعطى مسحة روحانية صوفية للوحة.

في الموضوع لم يعطِ الفنان نصير شورى أهمية كبرى للموضوع منطلقًا من تكرار المعنى عبر المسيرة البشرية.

في أغلب أعماله رسم الفنان الطبيعة والطبيعة الصامتة وحارات دمشق القديمة.

ترك أسلوبه أثرًا كبيرًا في عدد من التجارب واشتغل عدد من الفنانين في المفهوم الشكلي الذي أسسه الفنان.

(17) التاريخ السوري المعاصر. t.ly/JknR



فاتح المدرس

ولد عام 1922 في قرية حريتان بالقرب من مدينة حلب، وتوفي عام 1999.

تلقى مبادئ الرسم في مدرسة التجهيز الأولى بحلب على أيدي كل من غالب سالم ووهبي الحريري ومنيب النقشبندي.

تابع المدرس دراسته العليا في أكاديمية الفنون الجميلة في باريس، ونال الدكتوراه عام 1972، وعين أستاذًا للدراسات العليا في كلية الفنون الجميلة بدمشق عام 1977م، وكان عضوًا مؤسسًا في نقابة الفنون الجميلة في سورية ثم رئيساً لها خلال أحد عشر عاماً[18].

. يقول المدرس: "إن زيارتي لأوروبا قد قلبت مفاهيمي نحو تركيز جهودي في أسلوب واحد معين.. وقد خلصت من تجاربي كلها أن على الرسام المحب لوطنه أن يعمل على بلورة مفهوم الفن في بلاده، في طابع أصيل يمت للتاريخ والتقاليد، فليس هنالك فن بلا واقع أو تقاليد عميقة الجذور، وكل هذا يجب أن يتماشى مع أحدث المفاهيم العالمية".[19]

في الشكل الفني استلهم الفنان فاتح المدرس أسلوبه من الأيقونة بعد أن قام بتسطيحها بالأكمل وتحويلها إلى بنية خطية على صعيد البناء والتكوين وذلك في المرحلة الثانية من أعماله بعد أن تجاوز المرحلة السريالية، استفاد المدرس من مفهوم التبيىء الموضوعي لدى بعض فناني الجيل المؤسس ليحوله إلى تبيىء شكلي، إذ اعتمد في رسم شخوصه على الذاكرة الشخصية المحلية وحوّل تلك الشخصيات إلى تشكيلات خطية بسيطة، وفي البنية اللونية استخدم المدرس الألوان ذات الحضور القوي بحيث لم يكن اللون حالة خدمية للبنية الخطية في اللوحة، بل لغة ثانية رديفة وموازية للبنية الخطية، واستخدم مجموعة لونية متنوعة وخاصة أضفت خصوصية أيضًا على خصوصية التأليف البصري لدى الفنان.

---

(18) التاريخ السوري المعاصر. t.ly/JknR

(19) التاريخ السوري المعاصر. t.ly/JknR

في الموضوع -على الرغم من الطابع الأقرب إلى التجريد في البنية والمعالجة والاختزال الشكلي- إلا أن لوحة الفنان اشتغلت على موضوعات عدة من الطبيعة إلى البيئة المحلية إلى البورتريه والذاكرة الشخصية، لقد قدم المدرس فنًا موضوعيًا بصيغة شكلية شرقية حديثة.

أدهم اسماعيل

ولد في أنطاكية عام 1922م وتوفي عام 1963م. تخرج في كلية الفنون الجميلة في روما عام 1956 بعد تلقيه منحة من الحكومة الإيطالية لدراسة الفنون والزخرفة. درّس إسماعيل الفن في المدارس الثانوية وحُفِظ جزء كبير من أعماله في المتحف الوطني في دمشق، وأطلق اسمه على معهد متخصص في الفنون التشكيلية[20].

في الشكل الفني يلحظ الناظر سيطرة الخط المنحني على أسلوب الفنان إذ يستخدم الخط المنحني المتصل في صوغ أشكاله، هذا الخط التوالدي المأخوذ من الزخرفة العربية ولكن بإيقاع مختلف غير رتيب، ونستطيع أن نلحظ صلة على صعيد المفهوم الشكلي والأسلوب بين صياغات الفنان الشكلية وأسلوب الفنان نصير شورى، على صعيد البنية اللونية تنوعت المجموعة اللونية للفنان بين الألوان الباردة والحارة ويغدو منهج التلوين لديه تابعًا للبنية الخطية وخادمًا لها كذلك نلحظ في أسلوبه استفادة من فن الزجاج المعشّق وفن الأيقونة.

في الموضوع تنوعت موضوعات الفنان ولكنه أولى اهتمامًا خاصًا للعنصر البشري والبورتريه وكذلك في بعض لوحاته عالج بعض الموضوعات التاريخية، كان اهتمام الفنان بالصيغة الشكلية أكبر من اهتمامه بالموضوع، يغدو هاجس التأصيل وسؤال الهوية واضحًا وجليًا في أعماله.

(20) التاريخ السوري المعاصر. t.ly/JknR



إلياس زيّات

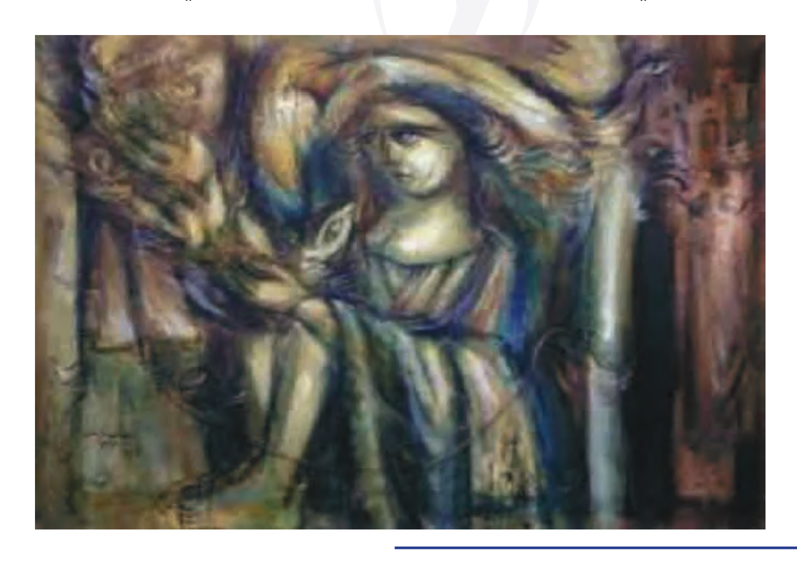
ولد إلياس الزيات في دمشق، سورية عام 1935، تتلمذ على يد الفنان ميشال كرشي بين عامي 1952و1955م.

عام ١٩٥٦م، نال الزيات منحةً لدراسة الفنون الجميلة في أكاديمية صوفيا في بلغاريا، وهناك تلقى قواعد الفن أكاديميًا على يدي الفنان البلغاري إيليا بتروفين.

وبعد تخرجه عام 1960م، سافر إلى القاهرة ليلتحق بكلية الفنون الجميلة فيها، في ما بعد شدّ رحاله إلى المجر ليدرس في أكاديمية الفنون الجميلة في بودابست «تقنيات الترميم»، وأعد دراساتٍ عن كيمياء الألوان[21].

في الشكل الفني لم يبتعد الفنان كثيرًا في صيغه الشكلية عن صيغ نصير شورى وأدهم إسماعيل، ونلحظ في لوحته -من حيث البناء- اعتماده على الخط المنحني المتصل تارة والمتقطع تارة أخرى، إلا أن الفنان -وعلى الرغم من استلهامه الصيغة الشكلية والبناء من فن الأيقونة والتراث الزخرفي- إلا أنه أبدى عناية بالسطح والمعالجة، إذ تنتقل العين بين سطوح لوحته بسلاسة ومن دون ملل، وتمتاز أعماله بشفافية عالية وشاعرية في استخدام اللون ومعالجة السطح، تحمل أعماله هاجس التأصيل بوضوح، وَنلحظ تأثيرات الحداثة، في أعماله تعبيرية قوية تحمل بعدًا ميتافيزيقيًا.

في الموضوع اشتغل الفنان على العنصر البشري، وكان حضور المقدس واضحًا في أعماله، لقد زاوج بين الإنسان والمقدس، يقول إلياس زيات: «نصيحة لهؤلاء الشباب امتلكوا المنهج الواعي واحذروا العولمة الفنية والعصرنة بشكل خاطئ كي لا تفقدوا الذات تبنوا فنوننا القديمة وطوروها بمعاصرة حديثة عربية وعالمية»[22] وفي قوله هذا يختصر الفنان مفهومه الفني واشتغاله.



(21) التاريخ السوري المعاصر. t.ly/JknR

(22) اعتدال صادق شومان، جريدة البناء، د.ت.

لؤي كيالي

ولد الفنان لؤي كيالي في مدينة حلب عام 1934 وتوفي عام 1978م في مدينته، أرسل كيالي في بعثةٍ من وزارة المعارف السورية إلى إيطاليا ودرس الرسم في أكاديمية الفنون الجميلة في روما، شارك في عدد من العروض وعدد من المسابقات وحصل على الجائزة الأولى في مسابقة سيسيليا والميدالية الذهبية للأجانب، عام 1959م عاد إلى بلده سورية، وبدأ التدريس في ثانويات دمشق، وانتقل بعدها إلى التدريس في كلية الفنون الجميلة.[23]

في الشكل الفني تمتاز تجربة الفنان بأسلوبية خاصة مشحونة بانفعال وصدق عالٍ، إن ولادة الشكل والصيغة عند الفنان آتية من العالم الداخلي ومن جوانية مرتفعة الحساسية، لم يتعمد لؤي إنتاج الشكل في عملية بحث فني وبصري بل إن الروح الداخلية للفنان المشبعة بالرهافة هضمت الواقع وأعادت إنتاجه شكليًا، نرى هوية مشرقية واضحة في أعماله من حيث البناء والتكوين ومعالجة السطح والاختزال يجمع في أعماله الأصالة العميقة والحداثة الخاصة بحساسية بصرية عالية في معالجة الخط والسطح، ويصنع تناقضًا بين الخطوط التي تتلوى هامسة بحسن وبين السطوح والخلفيات التي نرى فيها حساسية الجدر القديمة كأنه يصرخ بخطوطه على جدر التاريخ، أراد أن يقول أشياء لا تنسى وقد فعلها.

في الموضوع إن التكامل العالي بين الشكل الفني والصيغة وموضوع اللوحة جعل من الفنان حالة أو ظاهرة فنية في تاريخ التشكيل السوري إذ لا يمكن أن تصاغ تلك الموضوعات التي اشتغل عليها الفنان بصيغة بصرية أجمل من الصياغة التي اختارها أو أصلح أو أصدق، لم يختر الفنان موضوعاته بل اختارته، وغدت لوحته موقفًا أخلاقيًا وفكريًا وجماليًا، شكلت للفنان هوية وانتماء، لقد اختار الهامشيون والبسطاء لؤي كيالي ممثلًا لهم لإيصال صوتهم إلى التاريخ.

---

(23) التاريخ السوري المعاصر. t.ly/JknR



أحمد مادون

ولد الفنان أحمد مادون عام 1941م في مدينة تدمر درس الفن دراسة خاصة، أقام عددًا من المعارض في سورية وخارجها، توفي عام 1983م في إثر حادث سير، يقول عن أعماله: «تدمر بالنسبة لي منبع رئيسي للطبيعة والتذوق كما أن الفنون التدمرية الأصيلة ولا سيما مرحلة الذروة فيها أغنت تجربتي».[24]

في الشكل الفني استخدم الفنان الأقواس المتقاطعة في بناء اللوحة التي تفضي إلى العمارة التدمرية القديمة، واستخدم الخطوط المتقطعة واعتمد على الخط اعتمادًا رئيسًا في صيغه الشكلية في خطوطه إيقاعات بصرية غنائية، الوجوه لديه خارجة من التاريخ وكأنها تسرد قصتها بملامح ومعايير جمالية قديمة ومتصلة بثقافة البادية ،نلاحظ اتساع العيون وحجمها وطول العنق الذي لا يخرج عن المفهوم الجمالي للبيئة، بالنسبة إلى الألوان اتسعت مجموعة الفنان اللونية وتنوعت بين البارد والحار، يغدو حضور الإضاءة كبيرًا في لوحته وهي التي تعطي للون شخصيته، يؤكد اللونُ الخطَّ والشكلَ ويغدو منهج التلوين لديه لخدمة البناء والصيغة الخطية.

(24) التاريخ السوري المعاصر. t.ly/JknR

في الموضوع تنوعت موضوعات أعماله، لكن سيطر العنصر البشري بتكويناته المختلفة على معظم الأعمال، وكان حضوره مركزيًا إذ يغدو هو مشروع اللوحة وغايتها بعلاقاته المختلفة والهامسة، هناك سرد بصري تاريخي في أعمال الفنان والتاريخ، حاضر في لوحاته لا كأنه يروي حدثًا وقع، بل بوصفه يصوّر صورًا عميقة متصلة ما زالت تقبع في اللاشعور الجمعي، إن مفهوم التأصيل حاضر في جميع أعماله بفطرية عميقة لا بقصدية.



أحمد دراق السباعي

ولد في حمص عام 1935 وتوفي فيها عام 1987م. درس الفن في حمص وتابع بحثه الفني شخصيًا. شارك في عدد من المعارض الجماعية في مدن سورية عدة وفي بيروت. ركزت أعمال السباعي -معظمها-

على مشاهد ريفية تتضمن أشخاصًا وعناصر من الطبيعة والعمارة، بالاختزال والتبسيط القريب من الأسلوب التكعيبي في معالجة الشكل واللون والسطوح[25].

في الشكل الفني استخدم الفنان صيغًا بصرية وشكلية تعتمد على الدائرة والقوس والخط المنحني في بناء لوحته ما هو مستقى من الثقافة البصرية الشرقية، وعمد إلى تبسيط الأشكال واختزالها، اقتصد أيضًا في مجموعته اللونية فأكثر من استخدام مجموعة الألوان الترابية وغدت هذه المجموعة مميزًا لشخصيته الفنية وجزءًا منها، على صعيد الخط استخدام الفنان الخط بوصفه تجاورا بين مساحتين لونيتين، للوحاته طابع مميز فالبيئة والشرق حاضران جدًا في لوحاته.

في الموضوع عالج الفنان الموضوعات والعلاقات الإنسانية في البيئة المحلية وكانت لوحته أحلام طفل أراد أن يخبر العالم بما يرى ففيها فطرية وعفوية وبراءة تلامس القلب، علاقته مع لوحته متينة والمسافة بين ذاته وموضوعاته قصيرة جدا، ويكاد يلتصق بموضوعاته، هناك صدق فني عالٍ، لم يرغب في التزيين والاستعراض بل كانت البراءة والعفوية هاجسه الأساس.

اشتغل جيل العشرينيات على مفهوم التأصيل بجدية عالية وقد نجحوا في إيجاد صيغ شكلية مستلهمة من الأنماط البصرية والتشكيلات السائدة في ثقافة المنطقة بدلالة الحداثة وما أنتجته من مفهومات على صعيد الشكل والتأليف البصري ولكنها افتقرت في بعض الأحيان إلى الشحنة الانفعالية العالية التي تحتاج إليها اللوحة لتبقى على قيد الحياة، إن المفهومات التصويرية التي تركتها الأكاديمية في تجربتهم جعلت المسافة أطول بين الذات الفنية واللوحة هذا ما تجاوزه جيل الثلاثينيات بعد أن هضموا تجربة الجيل الذي سبقهم ولم يعد هاجس البحث الشكلي ملحًا وضروريًا، بل أصبح الصدق الفني والشحنة الانفعالية هما المحرك والدافع وعلى الرغم من الأصالة الشكلية الواضحة في أعمالهم إلا أن انحيازهم إلى الصدق الفني في التعبير كان أكثر حضورًا.

(25) التاريخ السوري المعاصر. t.ly/JknR



الخاتمة

تغيرت ملامح اللوحة اليوم في سورية؛ هناك عدد من التجارب الجديدة، واتسعت خريطة التشكيل، هناك أسماء ما زالت تبحث عن إجابات لأسئلة المؤسسين، وتحاول تطوير تجاربهم السابقة، وهناك فنانون ذهبوا بعيدًا في أعمالهم، وطغت على لوحاتهم تيارات ما بعد الحداثة، الثابت الوحيد حتى اليوم هو أننا ما زلنا نستضيء بالمفهومات البصرية الغربية ولم تتمكن اللوحة إلى يومنا هذا من أن تنال استقلالها وتصبح عضوية في الحياة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية، فلم نشهد معماريًا سوريًا يستلهم من لوحات فنان سوري عمارته ولا مصممًا يستلهم تصاميم أزيائه، بقيت اللوحة محصورة في طبقة معينة تزين القليل القليل من الجدر، وما تزال ثقافة زيارة المتحف غير موجودة، والمتاحف نادرة، وحتى صالات العرض التي لازمت الحركة التشكيلية السورية لم تستطع إنجاز ما تصبو إليه.

نحتاج اليوم بعد أن أصبح مفهوم الدولة الأمة من الماضي وبعد أن انفتح العالم على بعضه إلى أسئلة جديدة ولوحة جديدة تمكن الفنان من أداء المهمة المنوطة به في صوغ شكل العالم بدلالة الجميل الذي يجب أن يكون.

هل يطرح الربيع العربي تحدياته على اللوحة؟ وهل تستطيع اللوحة الإجابة عن أسئلة الآتي؟ هل سيكون الفنان جزءًا من مشروع الصوغ أم إنه سيكون على هامش الحدث، يسجل ويبوح كيتيم لا مجيب له؟.

المصادروالمراجع

1. يولا. إيليا، كيف تقرأ الأيقونة، (د.م: مطبعة أندوغراف، د.ت).
2. فارس. بشر، منمنمة دينية، (القاهرة: منشورات المجمع العلمي، مطبعة المعهد العلمي الفرنسي للآثار الشرقية، 1948).
3. مليحة فياض. ليلى، موسوعة أعلام الرسم وحياتهم، (د.م: د.ت).
4. الربيعي. شوكت، مقدمة في تاريخ الفنون التشكيلية العربية، (د.م: دار الوركا، د.ت).



الحداثة والمدارس الفنية في التصوير السوري المعاصر دراسة تحليلية

فهد شوشرة[1]

توطئة

نشأت الحركة الفنية التشكيلية الحديثة في سورية في بداية القرن العشرين، وقدمت لنا جيلًا من الفنانين الروّاد أسهموا في وضع أسس هذه الحركة التي أدخلت الفن التشكيلي إلى البلاد في مرحلة جديدة، أبعدتها عن الفنون التقليدية المتوارثة وعن الصياغات الفنية القديمة[2] التي عرفتها بلادنا مدّة طويلة من الزمن.

واتجهت هذه الحركة الفنية الوليدة، مع جيل الروّاد، إلى الفن الغربي الذي يحظى بتاريخ عريق من الفنون التشخيصية، تأخذ منه وتستعين بالتقنيات الغربية، وقدمت مفهومًا جديدًا للفن، لم نكن نعرفه، وهو مفهوم «اللوحة» التي تصور الموضوع، وتضعه ضمن إطار محدد، وتعرضه على جُدُر الصالات الفنية أو في البيوت، تبدلت الأساليب والمفهومات الفنية التي كانت سائدة، تبعًا للصيغ الجديدة الرافدة، وما تملكه من قيم تشكيلية، وما تقدمه من موضوعات وأشكال فنية.

وقد برزت الرغبة في محاكاة الفن الغربي في سورية منذ البداية الأولى، لجيل الروّاد، وانعكست

(1) فهد شوشرة: فنان وباحث تشكيلي درس الفن في كل من دمشق والقاهرة وبوردو في فرنسا التي حصل منها عام 2009 على درجة الدكتوراه في الفنون (عملي، نظري، تاريخي). متفرغ للعمل والتدريس الفني.

(2) اللوحات التصويرية كانت تعد جزءا من تزيين القصور والبيوت ضمن إطار زخرفي شرقي، فكانت ترسم على الجدر مباشرة، وفي غالب الأحيان كانت لوحات ثنائية الأبعاد تصور المناظر الطبيعية والمعمارية للبيئة المحلية المحيطة.

من خلال تقليد المدارس والأساليب والتقنيات الفنية الأوروبية، حيث ظهرت توجهات نحو «أوربة» الحياة التشكيلية وتحديثها، وساهمت بدورها اليقظة العربية الحديثة في دفع العرب إلى التأثر بالغرب في كلّ أنماط الحياة، وعدِّ النموذج الأوروبي مثلها الأعلى لبناء الحياة الجديدة، وتجديد الثقافة والفن على أسس جديدة، إذ مهدت هذه البداية إلى ولادة فن تشكيلي يعكس مظاهر التأثر بالوافد من التيارات الفنية، ويسعى لإعادة النظر في أشكال التعبير الفني كلها في ضوء هذا التوجه.

وبناءً على ما سبق، أصبح واضحًا أن هذه التغيرات المهمة التي شهدتها المرحلة، مثلت بداية التحولات نحو أشكال التعبير الفني الأكثر معاصرة، وثورة على الفن التقليدي المتوارث عبر مئات السنين، وهذا يعود بنا إلى عصر النهضة الأوروبية، حيث تمرد الفنان على الصياغات المتوارثة التقليدية في العصور الوسطى، وبداية التغير المنطلق من اكتشاف دور جديد للفن لم يكن معروفًا، وذلك في ضوء التبدلات الأساسية التي مر بها المجتمع، ولم يكن ممكنًا لفنان أن يتجاهلها.

تبلورت ثورة الفنان على التقاليد في لغة فنية تمثل رؤيته الابداعية وموقفه الخاص، لها مفرداتها التي تعكس خصوصية الفنان وشخصيته، ولها ملامحها العامة التي تقدم لنا الرؤية الجماعية، وتمثل الطابع العام، فأعطى الفنان مادة فنية أصيلة وذلك عبر رؤيته الذاتية، وتجاوزه للوافد والموروث ضمن تشكيلات فردية، لها طابعها الخاص المنفرد، ولها ترابطها مع المشترك، وذلك لأن الفنان التشكيلي يطمح إلى تقديم إبداع فردي له شموليته، بحيث يعكس لنا حضارة، ويعبر عن مرحلة ، ويكون شاهدًا على عصره، ويعيد صوغ كلّ شيء لتحقيق ذلك، لهذا لم يلجأ إلى الطرق السهلة للوصول إلى غاياته، إذ أراد أن يخوض غمار التجربة ليكتشف بنفسه، ويقتحم الجديد الذي يقدم لنا الخصوصية، والشخصية الفنية الحديثة التي تعكس فنًا سوريًا حقيقيًا صادقًا.

فالأصالة بالنسبة إلى الفنان هي الإبداع الذي يتفاعل الشكل فيه مع المضمون، ويستعين بالأشكال الحديثة والمفهومات الفنية المعاصرة، ليقدم الموضوعات المحلية، ويعكس الواقع سواء كان اجتماعيًا أم سياسيًا، فهو يربط الحداثة الفنية بالواقع، ويقدم موضوعاته بأسلوب خاص، بحيث يكون لتعبيره الفني قدرته على صهر كلّ شيء في بوتقة واحدة، ليكون شاهدًا على عصره بأسلوبه الخاص والحديث المعاصر.

يفترض هذا الأسلوب الذي لجأ إليه الفنان، وجود لغة فنية حديثة، لها قدرتها على أن تكون متناسقة عبر سيرها وتطورها، وتفاعلها مع الواقع والأحداث، ولها جذورها العريقة وطموحها إلى تقديم فن معاصر قادر على البقاء، يتوافق فيه كلّ من خصوصية الفنان وعمومية الأسلوب وتناسقه مع الفن الوافد والفن الموروث، متلائمًا مع الشكل الفني والمضمون.

هكذا نرى في العمل الفني المتميز: الماضي والحاضر، القريب والبعيد، الشخصي والعام، المرحلي والمطلق التراث والمعاصرة، إذ دمجت جميعها بتناسق وتآلف رائع.

لهذا فالحركة الفنية في سورية، تقدم لنا في كلّ مرحلة من المراحل -على الرغم من المتغيرات- ما هو أصلي، معبر عن الواقع، وذلك وفق تركيب خاص يجمع بين شروط متنوعة، وأبعاد مختلفة بحيث يتلاقى (الوافد والموروث) في كلّ عمل فني، وتبرز الشخصية العامة المشتركة في وحدة متناسقة، تعكس لنا بوضوح رغبة الفنان في تحقيق أفضل تعبير عن الواقع بمعناه الشمولي بوصفه ثمرة لتلاقي الماضي والحاضر، والمستقبل. في وحدة فنية متناسقة.

نحن لن نستطيع أن نلقي الضوء على تطور الحركة الفنية الحديثة في سورية إلا إذا عرفنا هذه الصيغة التي لجأ إليها الفنان وأدركنا طموحه وصبوته إلى تحقيق أفضل تعبير عن الواقع، إلا أن الفنان لم يتوصل إلى تقديم هذا، إلا بعد أن مر بتجارب ومراحل عدّة، أكسبته ما يتمتع به الفن وأعطته هذه الشخصية، ومتغيراته الخاصة التي تفاعل معها بصدق وإخلاص.

وقد تعددت الاتجاهات الفنية التي سادت نتيجة ذلك، واختلفت في مصادرها، ومكوّناتها الشخصية، نتيجة الرغبة في الوصول إلى شكل فني خاص يتفرّد به الفنان، ويؤكد عبره انتماءه للواقع، وفهمه الشخصي للفن ودوره.

هكذا أصبحنا أمام حشد من التجارب الفنية المختلفة، والرؤى المتنوعة التي تتناقض أحيانًا، ولكنها تتعايش، ولا تخضع هذه الحركة إلى تيار فني محدد مسيطر أو لمدرسة معينة، ولهذا نرى هذا الكم الكبير من التجارب والاتجاهات الذي أوصل كلّ فنان إلى أن يصبح مدرسة فنية خاصة.

يدل تعدد المدارس والفنانين المبدعين، على أن الحركة الفنية في المرحلة المعاصرة أصبحت متمكنة من نفسها، وتجاوزت مراحل الطفولة، والاستفادة من الغير، وكذلك مرحلة ردات الفعل السلبية على الوافد، وبدأت مرحلة النضج والاكتمال التي جعلت كلّ فنان يستقر على لغة فنية ارتضاها لنفسه، ولهذه اللغة مفرداتها الواضحة وشكلها الفني، وموضوعاتها التي تفاعلت مع غيرها من اللغات، من حيث الأهداف المشتركة للجميع، وضمن تيار فني اختاره، وطوّره بإضافات شخصية.

ظهر مصطلح الحداثة في الفن التشكيلي الغربي في بدايات القرن العشرين إذ عُدَّت الحداثة شكلًا من أشكال التغيير في المفهوم والهدف العام للفن، فهي نزعة لتجاوز تقاليد فنية كانت سائدة في العصور الوسطى، ومن أهم المفهومات التي ارتبطت بالفن الحديث فكرة التجريب والمعالجة الجديدة للعمل الفني وارتباطها بالمجتمع والإنسان والواقع، أصبح الفن انعكاسًا مباشرًا للحياة العامة. فكانت المدرسة الانطباعية هي أكثر التجارب التي فتحت الباب أمام باقي المدارس الفنية الحديثة.

أما الحداثة في الفن التشكيلي السوري فهي محاكاه للمدارس السائدة اليوم في الغرب وأهمها:

(الانطباعية- الواقعية - التعبيرية -التراث والموروث الشعبي -الحداثة الذاتية -التجريد) إضافة إلى بعض المدارس الأخرى التي كانت التجارب فيها أقل توسعا.

الحداثة والانطباعيون

بلغت الانطباعية أقصى درجات تطورها في النصف الثاني من القرن العشرين في سورية،(فقدمت الألوان المستقاة من الطبيعة، والمفهومات الجمالية التي ترى الجمال في كلّ الأشياء المحيطة بالفنان)، وكشفت جمال الطبيعة الريفية، والحارات القديمة، والأوابد التاريخية، وأنتجت هذه المرحلة جيلًا جديدًا من المتذوقين الذين يفضلون اللوحة الجميلة ذات الموضوع المحلي، حيث عبر ذلك عن ذوق مرحلة، وعن رغبات فئة جديدة صاعدة، بدأت تفرض ذوقها على الفن بكل وضوح، خصوصًا مع بدء رواد النقد الفني من الأدباء والكتاب بكتابة المقالات الصحفية التي تتناول الفن التشكيلي.

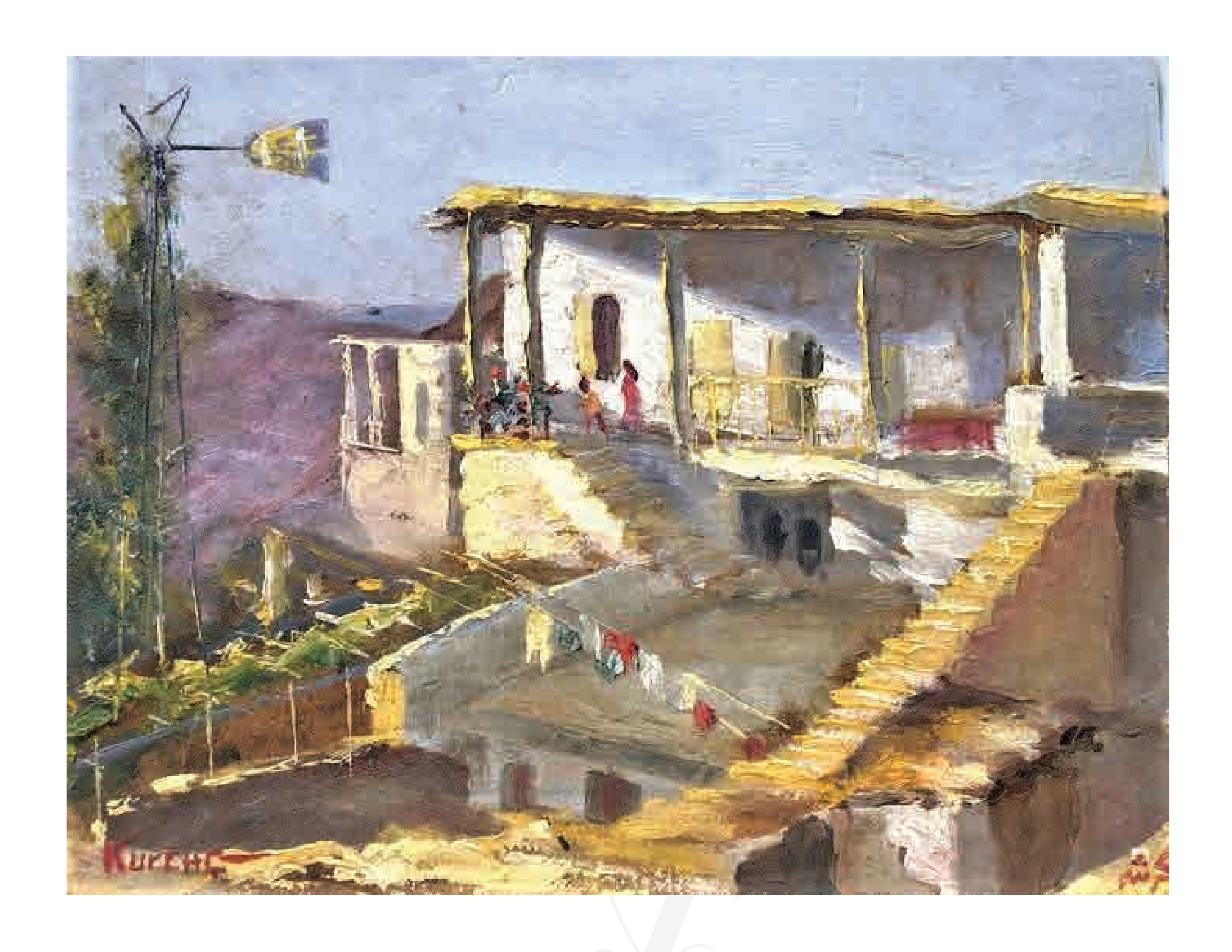
كان التأثير الغربي واضحًا وأكثر عمقًا في المدرسة الانطباعية، وبخاصة في جيل الرواد، غير أن هذا الجيل كان مرآة واضحة تعكس الحركات الفنية الأوروبية في سورية، إلا أنه لا يخلو من النكهة الشرقية التي رافقت الإنتاج التشكيلي طوال مدّة وجوده حتى الآن.

الفنان ميشيل كرشة (1900-1973)

أحد أعمدة الفن التشكيلي في سورية، حظيت تجربته بالاهتمام والتقدير لما قدمه للحركة الفنية من رؤية فنية جديدة، إذ اتجه إلى التعبير اللوني، وقدم المفهومات الانطباعية التي عُدّت ثورة مع الاتجاهات التقليدية السائدة قبله إذ يعدّ رائد الانطباعية الأول في الفن السوري.

أتاحت له زيارة إلى باريس 1924-1926 الاطلاع على أعمال الانطباعيين المهمين، أمثال كلود مونية وادوارد مانيه ورينوار وبيزارو[3] وآخرين، وعندما عاد إلى سورية حافظ على أسس المدرسة الانطباعية التي جعلت ألوانه أكثر بهاء عندما أهملت التفاصيل واهتمت بالتقاط سقوط النور على الأشياء.

(3) Edouard Manet (1832-1883) , Claud Monet (1840-1926) , Auguste Renoir (1841-1919) , Camille Pissarro (1830-1903)
هم فنانون فرنسيون رواد المدرسة الانطباعية في فن التصوير الفرنسي نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.



لوحة منظر من بلودان للفنان ميشيل كرشة

(يعد الفنان كرشة الممهد الأول لدخول التيارات الفنية الحديثة التي شاعت في الغرب، وقد مثلت عودته إلى سورية من باريس مرحلة انعطاف مهمة في تاريخ الحركة الفنية، فقد بدأ ينافس الرواد التسجيليين والكلاسيكيين الأوائل، إذ وصلت المنافسة بينه وبين توفيق طارق إلى مرحلة حاسمة حين طلب منه توفيق طارق أن يعيد رسم إحدى لوحاته التي تسمى (كآبة) عام 1926 ونالت جائزة أولى في المعرض السنوي في المتحف الوطني بدمشق، فاحتج توفيق طارق على هذا الاختيار، ونجح كرشة في الاختبار إذ رسم لوحته مرة أخرى وظل العداء بينهما عنيفًا، خلقت هذه الحادثة منافسة شديدة

بين جيلين من الرواد الأوائل الذين قدموا الجانب التسجيلي، الكلاسيكي، وجيل الرواد الثاني الذين اتجهوا إلى الانطباعية المتحررة من قيود الرسم والتحديد الدقيق للأشكال عن طريق ا لخطوط)[4] .

ويتحدث ميشيل كرشة عن تجربته فيقول (كنت دومًا أفضل الانطباعية التي هي أقرب ما يكون إلى ذوق شعبنا ورهافة حسه).[5]

تجلت الانطباعية في أعماله من خلال إعطاء اللون أهمية أكثر من الرسم الدقيق للأشكال ومن الموضوع الذي يعالجه، وهذا ما نلاحظه بوضوح في لوحة منظر في بلودان، إذ أولى النور عناية خاصة، وجعله يتحكم في الموضوع، ويأخذ الدور الرئيس في اللوحة أكثر من الخطوط، ونلاحظ أيضا أن الألوان تتبدل بحسب كمية النور الذي تأخذه، لذلك نرى اللحظة الزمانية لتصوير اللوحة قد أخذت أهمية كبيرة لأنها تحدد زاوية سقوط الشمس على البناء والأشياء الأخرى، ولا نرى عناية بالتفاصيل ولا تأكيدًا للأمور التاريخية ، فأصبح اللون أكثر أهمية من الموضوع كما أسلفنا.

وهذه هي حقًا الأسس القواعدية للانطباعية الفرنسية التي صدرت منها إلى أنحاء العالم كله في تلك الحقبة الزمنية وقد صدرت إلى سورية عن طريق ميشيل كرشة الذي كان وفيًا لولعه النفسي وتأثّره اللامتناهي بذلك الاتجاه التشكيل بالمنفرد.

من ذلك كلّه يبدو لنا مدى اهتمام كرشه باللون الذي يبني به كلّ الأشكال في لوحاته، ولهذا نرى الأشخاص في اللوحة، قد تحولوا إلى بقع لونية، ولا نرى القوام المادي الراسخ لهم، ولا الوجود الضروري، فهم ضرورات لونية تتطلبها طبيعة تكوين اللوحة، ما يقود إلى علاقات لونية وضوئية. لنجد التأثيرات نفسها في معظم رواد الانطباعية في العالم.

ينطبق هذا كلّه على أعماله الأخرى فهو يسجل اللحظة الزمانية للمكان، ولا يهتم برسم تفاصيل المكان أو حيثياته من أبواب وشبابيك بل يتحول المنظر إلى بقع لونية تتحكم بالضوء والأشكال فنرى قدرته على خلق علاقات لونية بين أزرق السماء، واخضرار الماء، واصفرار في البيوت وبعض اللمسات

(4) طارق الشريف، «الفن التشكيلي المعاصر في سورية»، **مجلة الحياة التشكيلية**، وزارة الثقافة، العدد 17-18، (1985)، ص 17.

(5) طارق الشريف، سلسلة فنانون تشكيليون سوريون، جزء 1، (دمشق: مطبعة الصالحاني، 1988)، ص 8.



من ألوان أخرى تعطي إيماء بالجو العام.

إن الفنان ميشيل كرشة قد مثل انطباعية زمن الانتداب (1920-1946) وبداية للتحول الذي شهده فن التصوير في سورية باتجاه اللون والطبيعة المحلية. وقد ظل يؤْثِر اللون على الخط، والتعبير عن اللحظة الحسية الآنية معبرًا عن اتجاه فني جديد في الحركة الفنية السورية، فصار يعد مرآة للانطباعية الأوروبية بنكهة محلية صادقة.

الفنان نصير شورى (1920-1992)

يعدّ من أهم انطباعيي الفن التصويري السوري الحديث الذين عملوا منذ فجر النهضة الحديثة على تطوير فن التصوير الزيتي في سورية.

درس الفنان شورى الفن بالقاهرة وتأثر بأساتذته أمثال كامل مصطفى(6) وأحمد صبري(7) ويوسف كامل(8) وصبري راغب(9)، ويُعد انطباعيًا سوريًا بامتياز، لأن انطباعيته ذات مصدرين أساسيين أولها الطبيعة السورية، وثانيها شفافية نفسه التي كانت تتفاعل مع الطبيعة فكانت المصدر الآخر لانطباعيته.

(في البداية كان نصير شورى انطباعيًا متأثرًا بالانطباعية الفرنسية التي اهتمت باللون والنور وتأثيراتهما المختلفة وقد تفاعل مع تجربتها وعاشها، وهذه المرحلة تمثلت في أعماله الأولى فيبدو

(6) كامل مصطفى: فنان انطباعي مصري وأستاذ سابق في كلية الفنون الجميلة في القاهرة، عاش في نهايات القرن التاسع عشر حتى الخمسينات من القرن العشرين، تأثر بالانطباعية الفرنسية وأثر في أبناء جيله وتلاميذه.

(7) أحمد صبري: انطباعي مصري أستاذ الفنان نصير شورى.

(8) يوسف كامل: رائد الانطباعية المصرية، وأستاذ الفن في كلية الفنون الجميلة بالقاهرة، وأثر في طلابه وزملائه بأسلوبه الانطباعي الخاص ذي البصمة الشخصية.

(9) صبري راغب: انطباعي مصري (1913-1999)، تحمل أعماله الطابع الشخصي إذ اهتم برسم الوجوه والطبيعة الصامتة والورود.

أسلوب المعالجة أقرب إلى الواقعية بحيث تقيده بالمنظر الذي يرسمه وتجد المادة واضحة في العمل الفني فلم يميع الألوان بل اكتسبت عنده كثافة وقوة). وكان يجد بالقرى المجاورة لمدينة دمشق العناصر التي استهوته في "معلولا" مثلًا، وعين الصاحب، وقلعة جندل وسوق وادي بردى".

هذا واستمدت انطباعية نصير شورى نفسها من لون أرضنا وضيائها، ومن مشاعر إنسان محب لهذه الأرض، يتغنى بها من أجل مرابعها وأبسط بقاعها بأسلوب بعيد عن التأنق وبلحن هادئ، متجاوزًا ثقل المادة مشبعًا باهتزازات النور والهواء، فهو ينظر إلى الطبيعة ليرى فيها تفاصيلها التشريحية، ولا مميزات لأوراق الشجر التي تختلف الواحدة عن الأخرى بحسب نوع الأزهار أو نور الشجر، إنه يتأمل الشكل العام للشجرة، حجمها الإجمالي هل هو بيضوي، أم كروي، أم مفلطح ، هل فيه تناظر أو توازن يتخلله الفراغ، والأغصان، ثم يبدأ يتأمل الضوء على المكان، هل هو ضوء الشمس الساطع الحاد، أم هو وهج الشمس، أم هو الضوء المنعكس وما هي الحالات الأخرى المرافقة لتلك الاحتمالات الثلاثة، وكما لاحظنا في لوحاته في رسم المناظر الطبيعية -ولا سيما رسمه للأشجار- كيف يمزج فرشاته ببيت الضوء والظل، وورق الأشجار، من دون أن يؤثر ذلك في الهوية الذاتية للشجرة، بل يعطيها إحساسًا بالنسمة الهوائية العابرة التي تحمل الشجرة ويعطيها إحساسًا بالحيوية والحركة.

لقد استفاد نصير شورى ولا شك من تعليمات أساتذة المدرسة الانطباعية -أمثال مونيه وماتيه. وبيزار وسيزار- التي تعتمد على اصطياد اللحظة الضوئية، إذا صح التعبير، أي تصيد لحظة الضوء وأثره المباشر في الطبيعة، وفي أوراق الشجر أو الجُذُر أو في الأرض ومدى تغييره للون الطبيعة نتيجة هذا التوهج. وذلك عن طريق لمسات فنية بالفرشاة العريضة إذ نستشعر نصير بعدم رغبته في العودة مرة ثانية إلى اللمسة نفسها حتى لو كانت هذه اللمسة الأولى التي تظهر أستاذية الفنان الذي يعمل أيضًا على نضج العجينة اللونية وقدرته على التعبير عن المطلوب في أي مكان من اللوحة.

(إنه يحذف ويضيف باللوحة من العناصر التي لا تروق له (فاللوحة بالنسبة إليه هي رسم اللون والنور الموجودين في مكان ما وليس رسمًا لملامح هذا المكان نفسه)[10] وهي تمامًا المبادئ التي تبنى عليها الانطباعية الفرنسية وتبناها كلّ فنان انطباعي ولا سيما سلفه ميشيل كرشه.

---

(10) غازي الخالدي، «نصير شورى»، **مجلة الحياة التشكيلية**، العدد 49 – 50، (1983) ص 23.



لقد مر الفنان شورى بتجارب تجريبية عدة عبر فيها عن مدى قدرته على صوغ اللوحة المتوازية في التكوين واللون والشكل ولكنه لم يستطع أن يكون صادقًا مع نفسه ومع حاجاته النفسية في رسم أعمال ذات صفة انطباعية لونية مأخوذة من الطبيعة الحية. فجاءت أعماله التجريدية مركبة ومفتعلة خالية من الانفعالات العفوية. لا شك في أنها تحمل توازن اللوحة التشكيلية، ولكنها لا تحمل العفوية والصدق اللذين يعطيان للوحة القيمة الكبرى فنيًا ومعنويًا.

حتى وصل عام 1970 إلى مزج صوري بين انطباعيته القديمة وبحثه في عالم التجريد إذ نقل ألوانه الشفافة وألوانه التأثيرية وتكويناته الصلبة إلى الفن التجريدي بطريقة أعطى التجريدية هويه خاصة (حمل معه ألوانه التأثيرية عندما رحل منها إلى التجريد المرسوم بدقة)[11] فاللوحة التجريدة بالنسبة إليه هي مساحات لونية مرسومة بفرشاة الألوان الرفيعة وبالألوان الشفافة ولمسات حلزونية تدل على مدى إخلاص الفنان وصبره في الوصول إلى نهاية اللوحة بهذه الطريقة التي تحتاج إلى وقت طويل لإنجاز العمل. وبهذا لم يتسنَّ له الهرب من التأثير الأوروبي أيضًا فقد غدت أعماله مشابهة نسبيًا لأعمال النقطيين وهي المدرسة المشتقة من المدرسة الانطباعية وتحديدا الفنان الفرنسي بيزارو[12]. (المدرسة التنقيطية للفن).

بقي نصير شورى في جميع مراحله الفنية أستاذًا متعمقًا باللون ودرجاته وأضداده، وبقي رائد للمدرسة التأثيرية في سورية، ومجددًا في التجريد الزخرفي الجميل الذي حمل معه الإحساس اللوني الشفاف الذي لم يسبقه إليه أحد في سورية، وهذا هو سر إعجاز نصير شورى الحقيقي الذي طوع التجريد المجرد إلى قيمة جمالية متجانسة، وشاعرية حساسة توحي بالملحمية اللونية والسمفونية الغنائية، إضافة إلى ما أضافه في مسألة توليد الألوان وإيجاد درجات لونية لا حدود لها.

---

(11) نذير نبعة، «نصير شورى»، **جريدة البعث**، (4/15/ 1968)، الصفحة الثقافية.

(12) Camille Pissarro (1830-1903) انطباعي فرنسي اتبع الطريقة التنقيطية في تجسيد أعماله الانطباعية وخاصة في مراحله الأخيرة.



منظر للفنان نصير شورى

الحداثة والو اقعيون

ماذا تعني الواقعية في الفن التشكيلي؟ هل الواقعية محاكاة للمظاهر الخارجية في الواقع، هل تعني تسجيل الواقع بدقة متناهية بتفصيلاته كلها؟ أم هي صوغ للواقع كما هو، بمعزل عن تبدل الرؤية وانفعالات الفنان وعواطفه؟

"إن الفنان الذي يرسم منظرًا طبيعيًا، يستعين بقوانين الطبيعة التي كشفها علماء الفيزياء والبيولوجيا لكن ما يصوره في الفن ليس هو الطبيعة المستقلة عن شخصيته، وإنما هو المنظر الطبيعي كما يبدو من خلال إحساسه، وتجربته الخاصة وليس الفنان محض إدارة مرتبطة بجهاز حسي يستطيع إدراك العالم الخارجي، بل هو أيضًا إنسان ينتمي إلى عصر معين، وطبقة محددة، وأمه بعينها، وله مزاجه الخاص وشخصيته المستقلة.. إنها جميعًا تشترك في خلق واقع أكبر كثيرًا من الأشجار والصخور والسحب إن هذا الواقع تحدده جزئيًا نظرة الفنان الفردية والاجتماعية .)[13]

لقد برزت تجارب عدة في سورية انطلق أصحابها من الواقع وعملوا على الخلاص من الأطر الكلاسيكية من بدايات الفن التشكيلي في سورية وحتى وقتنا الحاضر.

الفنان المصور محمود جلال (1911 – 1975)

نجد تأثره إلى حد كبير بفن عصر النهضة والمدرسة الكلاسيكية (أرسى قواعد الكلاسيكية في العمل الفني وتجاوز الصيغة التسجيلية، وربط هذه الكلاسيكية بالموضوعات المحليّة، وقدم البطولة عبر الأشخاص العاديين مؤكدًا أهمية خلق الروابط المتينة بين الموضوعات المحلية والمفهومات الرئيسة للحركة الكلاسيكية[14]

(13) خليل صفية، «المدرسة الواقعية في الفن التشكيلي»، **مجلة الحياة التشكيلية**، العدد 4 (1982)، ص 14.

(14) طارق الشريف، «الفنان الراحل محمود جلال"، **مجلة الحياة التشكيلية**، العدد 16، (1984)، ص4.

لقد نقل جلال من روما تلك الأكاديمية الانتقائية التي ظهرت في عهد موسوليني في ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين، كفناني عصر النهضة، ولعل جلال لم يأبه بتلك الدعوات التي أتت من بعض التيارات الفنية الحديثة التي تدعو إلى أسلوب فني جديد يقوم على الحركة، بل إنه عاد إلى وطنه معه مجموعة أعمال وأفكار رصينة كرصانة أعمال دافنشي وأفكاره العملاقة.

كان الفنان جلال يسعى إلى التخلص من تأثير النزعات الكلاسيكية الغربية بإضفاء جو محلي على موضوعاته، فكانت الملابس الشعبية والهيئات المألوفة أساسًا في عمله الفني.

(لقد اختلف الفنان محمود جلال عن زميله الفنان ناظم الجعفري المصور الواقعي في طريقته وأهدافه ذلك أن جلال حافظ على واقعيته الأكاديمية لأنها الأساس الصحيح للفن، أما الجعفري الذي ناصب جلال الخلاف الدائم فإنه حرر نفسه من التزامات الأكاديمية وإن استمر واقعيًا وصفيًا، وهو يؤمن بعالمية الفنان، بعكس جلال الذي كثيرًا ما أجاب عن سؤال التأصيل بنزق التشكيلية المحلية).(15)

(15) عفيف بهنسي، رواد الفن الحديث في البلاد العربية، (بيروت: دار الرائد العربي1985)، ص 68.

لوحة صانعة القش للفنان محمود جلال

وبالفعل اتجه الفنان محمود جلال إلى رسم الموضوعات الشعبية والأجواء المحلية في لوحات عدة، فقد صنفت أعماله بالكلاسيكية وأحيانًا بالواقعية، وفي كل حال إن الفنان جلال لا يمارس الكلاسيكية بمقاييسها الثابتة وقيودها الحرفية، ولأقرب إلى الصنعة الفنية منها إلى الإبداع الفني. ولا الواقعية بكل ما فيها من جزئيات مرئية ودقائق واضحة، واقعية جلال هي البحث عن القيم الفنية في الواقع القريب، فهو يفرق منه ما يؤكد المعاني التي يصبو إليها.[16]

وهكذا كان محمود جلال منذ البداية إنسانًا حساسًا، مؤمنا بالفن، ناضل كثيرًا حتى تصل الحركة الفنية السورية إلى أهدافها، وأوصلته مبادئه ومثله إلى النهاية في سبيل المبادئ التي آمن بها، فلا هوادة أو تراجع عما يؤمن به. ومن الجدير بالذكر هنا أن الفنان محمود جلال كان له الفضل في إيفاد أغلب الفنانين الذين نهضوا في ما بعد بالحداثة التشكيلية في سورية إلى الخارج وبخاصة إلى أوروبا وأيضًا له الفضل في إنشاء معظم تماثيل متحف قصر العظم (التقاليد الشعبية السورية في دمشق).

الفنان ناظم الجعفري (1918-2016)

على الرغم من الصدق العميق والحب الكبير الذي حاول به تسجيل أحاسيسه الفنية تجاه حارات دمشق القديمة ولوحات الوجوه ذات الصبغة المحلية إلا أن الأسلوب ما يزال يحمل طابع التأثير الغربي، وإن كان على الأقل يعد نفسه مؤسس قواعد فن التصوير السوري الحديث. وقد تركت دمشق القديمة وأجواؤها في نفسه أثرًا عميقًا حمله على تخليدها في لوحاته -التي حُفظ قسم منها في المتحف الوطني بدمشق- التي أشارت بخيوط من نور إلى أن هذا الفنان هو الصديق الأمين على التراث الدمشقي ومعالمه الأثرية.

فالفنان الجعفري أحب الفن منذ سنواته الأولى ومارسه مبكرًا غير أن دراسته في مصر صقلت موهبته الفنية (1943-1947) فعاد إلى وطنه وفي جعبته من الأفكار والموضوعات التي حاول إخراجها إلى حيز الوجود عبر المعارض الرسمية التي شارك فيها وحاز في أكثرها على الجوائز المرموقة، وكذلك

(16) ممدوح فشلات، محمود جلال، (دمشق: مطبوعات وزارة الثقافة 1971)، ص6.

معارضه الفردية، وما زالت صور لوحاته في تلك التظاهرات الفنية مائلة في ذاكرة مشاهديها في ذلك الزمان.

اشتهر الفنان بجولاته الفنية في دمشق على امتداد أكثر من 60 عامًا إذ صور شوارعها وأبنيتها محط فضول الناس واهتمامهم (استطاع بما أوتي من موهبة ومهارة في اختيار موضوعاته المحببة إليه وتنفيذها بالأسلوب الذي ارتضاه لنفسه التعبير عن كلّ هذا بعمق الباحث المختص، قذ أكد في أكثر موضوعاته الجانب التراثي الذي خلفه لنا الأجداد).

لقد دأب على رسم حارات تلك المدينة القديمة وشوارعها؛ يتأملها ويرسمها ويعيد تشكيلها مثله كمثل الفنانين المستشرقين الذي قدموا إلى الشرق للاستكشاف والتوثيق.

يقول الباحث الفني والناقد التشكيلي الراحل حسن كمال في إحدى محاضراته الفنية (في اعتقادي أن لوحات ناظم الجعفري لم تعد لوحات فنية يطيب لنا تأملها فحسب وإنما تعد وثائق تاريخية علينا الحفاظ عليها والعناية بها وبمبدعها، علنا نستفيد منها ذات يوم في ترميم ما تهدم أو إعادة ما دعت الضرورة إلى إزالته بمقتضى توسع المدينة) ويتابع فيقول: (حقًا إن لوحات ناظم الجعفري تذكرنا بلوحات الفنان الإيطالي كانالتوا [17] الذي عاش بين عامي (1697و1768) التي استخدمت في ترميم مباني مدينة وارسو البولونية التي أقام فيها الفنان في القرن الثامن عشر وأعجب بطرازها المعماري فخلدها يوم ذلك بعدد من لوحاته التي استفاد منها البولونيون في ترميم ما هدمته الحرب العالمية الثانية وبذلك عُدَّت لوحاته وثائق تاريخية اعتمد عليها بعد تلك الحرب المدمرة).

---

(17) Giovanni Antonio **Canaletto** فنان إيطالي ولد في البندقية في 1697/10/28 اشتهر برسم المدن والمباني والسواحل في مدينته وأيضا في بعض المدن الأوروبية التي أقام فيها، يتصف أسلوبه بالتسجيلي والتوثيقي الوفي للواقع والمكان.



لوحة زيتيه سوق القو افين بدمشق من أعمال ناظم الجعفري

إن لوحات الفنان ناظم الجعفري هي وثائق تاريخية معمارية يجب علينا المحافظة عليها، وعدم تبديدها بإهمالها، وليس سرًا أن الفنان جعفري كان يحتفظ بآلاف اللوحات التي أنتجها عبر رحلته الطويلة الصامتة التي تعبر عن جوانب عدة من حياتنا الاجتماعية والفلكلورية وعن طبيعة بلادنا الخلابة وبخاصة دمشق القديمة وغوطتها ومناظرها الطبيعية وطواحينها وبيوتها الريفية المبنية من الخشب والطين.

يقول الفنان (وجدتني في دمشق لا أفارقها، ألاحقها في حاراتها وبيوتها وأسواقها وحماماتها وسبلها المائية، وقد اختفت هذه المعالم شيئًا فشيئًا، فأعدتها برسمي وتصويري إلى ما كانت عليه وهي مملوءة ماء، وحتى أبواب دورها وأبواب سورها القديمة وجوامعها وكنائسها وآثارها الإسلامية ولمواطنيها ومهنها اليدوية بل انفردت برسم مزاليج أبواب دورها وتطرقت إلى قضايا الناس وحياتهم اليومية وهكذا كانت دمشق بكل تاريخها وتحفها المعمارية والأثرية عندي)[18]

وفي لوحة سوق القوافين التي نالت الجائزة الأولى في معرض الخريف عام 1951 بدمشق، إذ تمثل واحدًا من أسواق دمشق القديمة الذي يحتل مكانًا بين سوق البذورية وسوق الصاغة، وسوق السلاح، وفيه تتحلى الحياة التجارية بأحلى مظاهرها ذلك لأنه يمثل جانبًا مهمًا من الدور التجارية حتى اليوم في دمشق، ويعطي بإطاره المعماري فكرة عن طراز العمارة التي كانت سائدة في تلك الحقبة.

أما سوق البذورية الظاهر في عمق اللوحة فهو سوق مغطى كالأسواق المجاورة له لحماية البضاعة المعروضة والمواطن من الحر والبرد والمطر، وفيه تباع جميع أنواع البهارات والبقوليات، وكل ما يحتاج إليه المطبخ الدمشقي من حاجات، أما القسم الأيسر من اللوحة فيمثل جانبًا من سوق الصاغة الذي حشرت فيه كافة محلات الصاغة، وكان لهذا السوق أبواب توصد عند المساء بأيدي حراسه، غير أن هذا السوق أصابه الحريق منذ نصف قرن ونيف وتفرق الصيّاغ في جوانب مختلفة من المنطقة نفسها، وكذلك في الأسواق الحديثة في المدينة.

عُدَّت هذه اللوحة (القوافين) وثيقة تاريخية تروي للأجيال المقبلة قصة أسواق عرفتها دمشق القديمة ذات يوم بكل فاعليتها ونشاطها، وفي الصورة ذاتها تبدو ملابس المارة ممثلة لجوانب من

(18) لقاء شخصي بين الباحث والفنان مسجل في دمشق 1993/3/15.

فولكلورنا الشعبي الذي عرفته المناطق السورية كافة؛ الساحلية والجبلية منها والصحراوية إذ لكل من هذه المناطق عاداتها وتقاليدها التي ما زالت تحتفظ بها بكل فخر واعتزاز. ففيها نجد التأثير الغربي واضحًا جدًا وبخاصة لدى الفنانين المستشرقين.

الفنان عبد المنان شما[19] (1937)

تعدّ تجربته في مقدمة التجارب الواقعية في التصوير السوري المعاصر، اتخذ الفنان عبد المنان شما من المعالم الأثرية السورية والريف السوري ودمشق القديمة، موضوعًا رئيسًا في أعماله الفنية وذلك منذ عودته من التخصص العالي في الاتحاد السوفياتي السابق في بداية السبعينيات وحتى اليوم. ويُعدّ الفنان عبد المنان شما أحد أعمدة الواقعية التسجيلية في سورية، يمتاز أسلوبه بالرصانة والحيوية والاختزال والإلحاح الواضح على الموضوعات الإنسانية المتعلقة بالريف السوري والجماليات المعمارية القديمة والشعبية (دمشق القديمة، ريف حمص، بيوت القرى الحموية).

يعد الفنان شما قليل الميل إلى التجريب المتطرف شكلًا وموضوعًا، لذلك نراه أمينًا على أصول الواقعية في الفن، تلك المدرسة التي نهضت شخصيته الفنية فيها وعليها، وفي هذه واقعية يؤكد تفوقه الصادق على تلك الجماليات المعمارية التي بدأت تلتهمها شيئًا فشيئًا هجمات الإسمنت القاسية التي اعتمدتها سياسة الهدم والتشويه التي تهدف بقصدية إلى محو جزء كبير ومهم وحاضر من تاريخنا المعماري والإنساني في المدن السورية القديمة.

يتناول الفنان شما في لوحاته تقنيات متعددة (تارة ألوان زيتية، وتارة ألوان مائية منح منها الواقعية التسجيلية جانبًا كبيرًا من الحس التعبيري الخاص وذلك لأن الألوان المائية في الأساس أقدر على تلقي شحنات الإحساس وتجسيدها في لوحة أقرب إلى الدراسة التي تعدّ المصب الأساس والأول الذي يسكب فيه الفنان تفاعله مع الواقع، وإحساسه بالموضوع، فالألوان المائية هي بمنزلة الخطوة الأولى

(19) يعد الأكاديمي عبد المنان شما من الفنانين الذين يمثلون الواقعية الاشتراكية في سورية حيث أوفدوا إلى الاتحاد السوفياتي السابق هو من بين عدد هائل من الفنانين الذين ظلوا مخلصين للمبادئ الأكاديمية الروسية أمثال الفنان ميلاد الشايب والفنان أحمد أبراهم وحيدر يازجي وآخرين ...

في مد الجسور الشعورية بين الفنان وموضوعه على الواقع في دفء الحياة وتوهجها.

(إن دراسات الفنان القلمية تدل على أنه فنان ذو قدرة عالية وبراعة في التقاط المشهد مباشرة وتنفيذ ما يراه بسرعة ودقة قد لا نراها عند غيره من الفنانين التشكيليين المعاصرين).

فهذه الدقة وإحكام الرسم بالقلم تكشف موهبة رسام متمكن من قلمه لا يجارى، ونرى فيها بعض الرسوم لبعض الأشخاص والحيوانات، وبعض المشاهد الطبيعة والحياة اليومية الريفية، إضافة إلى المشاهد المعمارية والإسلامية الجميلة التي تمثل جزءًا كبيرًا من تراثنا المعماري والتاريخي العربي، أعدت ريشته الموضوع والمشهد قدرة على التعبير، وذلك لأنه يستخدم هنا ما يملكه من قدرة على الرسم بدقة وتميز ويضيف إلى ذلك الصيغة اللونية التي تتميز بالألوان المتناغمة والمعبرة ويقدم عبر هذه الصياغات تجارب عدة متقاربة في الأسلوب والموضوع، تجعله بحق رسامًا ملونًا متميزًا بقدرته ، ويمكن للمشاهد أن يلاحظ مدى قدرته على التعبير باللون المائي في ما لو قارنا رسمه لمشهد من دمشق القديمة بالقلم ثم بالألوان المائية ثم بالألوان الزيتية فيتوصل المشاهد فورًا إلى مدى الفرق بين حيوية الألوان المائية وإشراقها وتفاعلها مع الموضوع ، علمًا أن الدراسة الأولية القلمية للعملين كليهما واحدة.

تبلغ عناية الفنان شما بالظل ذروتها في لوحاته الزيتية، فقد أبدى عناية فائقة بالظل والنور وعلاقتها وتضادهما وذلك لأن الظل يخدم النور دومًا وبصورة تمكننا من القول إن الفنان شما يقدم لنا إضاءة رسمت بنور أكثر إشراقًا من النور الطبيعي، وهذه الإضاءة تعتمد على ظل يساعد الضوء على الظهور ويعطيه القدرة التي نحسها مباشرة. ولهذا فهو يوضح التفاصيل ويبرز أقل الفروق بين الدرجات اللونية، من حيث الملمس وطبيعة المادة المرسومة.

استفاد الفنان من هذه المميزات إلى أبعد الحدود فرسم مشهد المدينة القديمة بضوء يغير كامل المشهد ويكشف تفاصيل لا نراها إلا إذا سلطنا الضوء الساطع على هذا المشهد. وهكذا تبرز الفروق الدقيقة بين ملمس الطين أو الخشب على جُدر المنازل القديمة أو أسطحها، ونحس بالدرجات الضوئية التي تغمر السطوح البارزة كلها، ونرى المشهد متناغمًا أخاذًا يساعدنا على تحسس ما في المشهد من روعة وبخاصة من اختلاف بين كلّ مسافة وأخرى مع تعدد في المساحات بحيث لا يتوقف

المشاهد عن التمعن في هذه المساحات، وهكذا نتلمس مدى ما يملكه البيت القديم من إيحاءات تساعد الفنان على التعبير وذلك لأن الجدار يحتوي على مئات التعرجات ولا تخلو الأرض من نتوءات تعدد من انعكاسات الضوء وتعطيه أبعادًا جديدة.

لقد ظل الفنان عبد المنان شما محافظًا على ما تلقاه أكاديميًا طوال مرحلة إبداعاته الفنية، متأثرًا بالمدرسة الروسية للفن الأكاديمي الواقعي حيث الإخلاص للطبيعة ومحاولة نسخها بأسلوب أقرب إلى الفوتوغراف ولكن بإحساس خاص. (يتعامل مع لوحة الحامل كما يتعامل مع اللوحة الجدارية، فيعالج هذه اللوحة أكثر من مرة ويضع لها الدراسات الأولية وهذه المسألة دفعتنا لنرى العفوية وحرارة الانفعال في أعمال الرسم ولوحاته المائية.)[20]

(أما ألوانه فهي مستمدة من الواقع لأنه فنان واقعي بالأصل مع حرصه على تلوين الظلال باللون البنفسجي بوصفه لونًا يشكل حصيلة لونين أساسيين هما الأحمر والأزرق ويعد هذا الاتجاه في تلوين الظل بالبنفسجي نقطة التوازن في ألوانه).[21]

ومن مميزات أسلوبه أيضا قدرته الفائقة على اختيار أشكاله وعناصره وشخوصه، وتوزيعها توزيعًا متوازنًا ومريحًا في أرجاء اللوحة كلها، من دون أن نشعر بأن هناك أي خلل في الفراغات والكتل، إذ يحقق توازنًا منطقيًا في هذا المجال.

(20) خليل صفية، «عبد المنان شما»، **جريدة الثورة**، العدد 6146، (1983)، ص8.

(21) غازي الخالدي، «عبد المنان شما»، **جريدة البعث**، العدد 6114، (1993)، الصفحة الثقافية.



لوحة الحصاد للفنان عبد المنان شما

الحداثة والتعبيريون

اكتشفت الحركة الفنية الحديثة في سورية أهمية التعبيرية في الفن الحديث من بدايات الستينيات، ونحن نعني هنا بالتعبيرية شكلًا من أشكال الارتباط الصميم بين الفنان والعمل الفني، فنرى معاناة الفنان مجسدة أمامنا في عمله، استخدام الفنانون التشكيليون الوجوه البشرية للتعبير عن أفكارهم ومعاناتهم ، إذ نجد أن التعبيرية مستودع يفرغ فيه الفنان أحاسيسه وقد كسب هذا التيار كثيرًا من الأنصار والمؤيدين في البداية (أي في بداية التعبيرية في العالم منذ موديلياني[22] وماتيس[23] وكثير من الفنانين العالميين المعاصرين)، أخذت هذه الحركة شكلًا ذاتيًا من التعبير، ربطت بين معاناة الفنان في أوضاعه الحياتية وترابط هذه الصلة مع المعاناة الخارجية، وهكذا أصبحت المعاناة مشتركة بين الفنان ومن حوله وبدأت تتوسع دائرة التعبيرية لتأخذ أبعادًا اجتماعية وسياسية وإنسانية، بعد أن كانت فردية وذاتية.

امتزجت التعبيرية والرمزية عند فناني الحداثة في سورية -معظمهم- وبخاصة في المرحلة الزمنية للجيل الثالث من الفن السوري الحديث والتي تتزامن مع نكسة حزيران/ يونيو عام 1967 من قبل وحتى نهاية القرن العشرين تقريبًا مع ظهور تيارات مجددة للفن ومحدثة له.

الفنان لؤي كيالي (1934-1978)

وجه تشكيلي فريد في التعبير عن الذات من خلال رسم الوجوه التي تعكس العوالم الداخلية وتنقلها، عبر العيون التي أصبحت وسيلة لنقل الأعماق، وكذلك حركات الأيدي المعبرة، وربط هذا

(22) Amedeo Modigliani (1884-1920) رسام ونحات تعبيري إيطالي اشتهر برسم الأشخاص والوجوه بأشكال متطاولة وممطوطة تطغى عليها النظرات التأملية إلى الأعلى.

(23) Henri Matisse (1869-1948) فنان فرنسي اتصف أسلوبه التعبيري برسم وجوه مشوه نسب في ما بعد بالمدرسة الوحشية.



كله بما كان يعيشه في طفولته، قدم لوحته عن طريق الخط اللين المتحرك الذي لا يهدأ، القادر على التعبير عن كلّ الأشكال باختزال تصويري، على خلفية قد تكون خشنة أو مهترئة تذكرنا بالرسوم الجدارية القديمة، وظل محافظًا على تقنيته هذه فرسم كثيرًا من لوحات الزهور ولوحات الطبيعة والبيوت والريف بهذه الطريقة نفسها التي جمعت بين عناصر وأشكال عدة من التعبير، ارتبطت بما كان يعيشه من أحداث، وبما كان يمر به من مشكلات، وتوصل إلى رؤية شخصية لها تطلعاتها الاجتماعية للتعبير عن الموضوعات الإنسانية والسياسية الملحة، عبر تحويرات ملائمة للتعبير عن كلّ حالة.

لقد قدّم الفنان لؤي كيالي نفسه في البداية بوصفه رسامًا يملك القدرة على التحكم في الخط، واستخدامه بمرونة وحيوية للتعبير عن موضوعاته، وهذا الخط هو الذي يحدد الأشكال ويقدمها لنا وهو العنصر الأساس في لوحته، فلجأ إلى ملمس السطح الموحد الخشن الذي يتأثر بالرسوم الجدارية «الفريسك“، وساعد ذلك الملمس على إبراز الخط.



لوحة المأساة للفنان لؤي كيالي التي نفذها بالحجم الطبيعي لشخصيات العمل والتي تشكل ملحمة إنسانيه صادقة تفيض بالمشاعر الحزينة

أبرز كيالي الحزن واضحًا في تجاربه الأولى، ونجد في أعماق كلّ وجه يرسمه مأساة من نوع ما، كما هو واضح في لوحته «ماسح الأحذية» و«الخادمة الصغيرة» و«عازف العود». وقد أضاف إلى هذه

الموضوعات تجارب عدة عندما رسم مدينة معلولا ملخصًا كثيرًا من التفاصيل لتبقى الخطوط هي التي تشكل جوهر اللوحة، ونضجت تجربته بوضوح، فقد رسم جزيرة أرواد فيها الصيادون وشباك الصيد والقوارب إلا أن تجربة الوجوه التي قدمها هي الأهم لأنها تمثل جزءً كبيرًا من إنتاجه في المرحلة الأولى. فقد قدم فيها الوجه الذي يشابه النموذج المرسوم عنه وأضاف إليه مجالًا خاصًا هو نتيجة لتحويل في الخطوط، واختزال للتفاصيل كما في لوحاته بائع البوظة وبائع اليانصيب وبائع التين.

ولم يلبث أن بدل في أسلوبه، فخضعت تجربته لتبدل مهم كان فجائيًا لكثير ممن عرفوه واعتادوا على تجاربه الأولى، شمل التبديل الموضوعات التي عالجها كلها، وبدأ يؤمن بأن الفن هو التزام القضايا الإنسانية والاجتماعية أو السياسية وبدأ التوجه إلى طرح الموضوعات القومية المهمة واستمر في ذلك الوقت بطرح مثل هذه الموضوعات في لوحاته، وفي كلّ مرة يطرح موقفًا جديدًا ورؤية جديدة، فقدم لوحات (الإنسان في السلام 1966 والأرض الطيبة 1967، وفي سبيل القوت 1967 (الطعام). كما حدث في الجزائر 1967 وجميع هذه اللوحات ملاحم إنسانية وقومية تعبر عن الإنسان العربي في أحواله المعاصرة.

إن أهم حدث سياسي قلب موازين الفنان الفكرية هو نكبة حزيران [24] 1967 ، أقام الفنان معرضًا بعنوان « في سبيل القضية» وهي مجموعة لوحات ورسوم منفذة بالفحم وبالألوان الرمادية ، وبأسلوب يعتمد على قيم التدرج بين الأبيض والأسود يؤديه جو محصور بين القاتم والفاتح يضفي على المعالم الإنسانية عنفًا دراميًا خاصًا يرتبط بأحد جوانب المأساة التي سيطرت عليهن ونشاهد التركيز الأساسي في كافة الأعمال يتضح في أشد مظاهره في العيون وحركات الأيدي العصبية، ونرى في لوحاته هذه أقصى انطلاق نحو التعبيرية بأشكالها المحزنة للإنسان والمشوهة له تلك التعبيرات التي تكشف لنا عن الوجه المظلم للعالم، وتلح على تعرية الأعماق وتقديمها على الوجوه، وساعدته الألوان السوداء في تقديم هذا المعنى.

لقد وصل لؤي بعد هذا المعرض إلى حالة من التأزم أدى إلى تمرده على ما رسم محطمًا بذلك كلّ اللوحات، وهذا نتيجة لما عاناه من صدمة حيث نقده كثيرون نقدا لاذعا، وقد كان يتوقع أن يلقى

(24) احتلال إسرائيل لهضبة الجولان السورية، وسيناء المصرية، وقناة السويس وجزء من القدس والضفة في فلسطين، حيث أصيب العرب جميعًا بخيبة أمل بكل الأنظمة السياسية وربما ما زالوا مصابين بهذه الخيبة حتى الآن.

الصدى لديهم، وإذا أضفنا إلى ذلك نكبة حزيران وما تبعها من أحداث مؤلمة للأمة العربية فانهار تحت وطأة انهيار عصبي حاد، تاركا دمشق إلى حلب، ليقيم هناك مدّة من الزمن في مصحة للأمراض العصبية.

أخيرًا نجد في أعماله الأخيرة تخليه عن الملمس الخشن الذي عرفناه وعن الجماليات الشاعرية التي قدمها هذا الملمس فأتت تجربته الأخيرة أكثر واقعية من تجاربه الأولى وأكثر هدوءًا من مرحلته الثانية. لكنها تكثف من تلازم فنه في أسلوبه المتبدل مع حالاته النفسية التي يعيشها التي ارتبطت بالأوضاع المختلفة التي كانت تمر بها سورية بعد النكسة وبداية السبعينيات التي التصقت بمعاناته الذاتية، فأصبح لا يرى إلا شيئًا واحدا تعكسه الوجوه والأزهار والطبيعة والشخصيات الشعبية التي يلقاها في الشارع، آلا وهي الكآبة والمأساة التي جسدها في معظم أعماله الأخيرة وأعطاها من نفسه وعبر عن صيغة واقعية تحمل كثيرًا مما هو ذاتي مأسوي وجمال حزين، لكنها ليست واقعية المشاعر ولا التعبير الانفعالي.

الفنان مروان قصاب باشي (1934-2016)

تمثل تجربته إحدى التجارب الفنية التعبيرية الخاصة (الذاتية) في سورية وفي العالم أيضًا. فقد أكد الفنان قصاب باشي أهمية الترابط بين الفنان وتجربته والصلة المتينة التي تربط اللوحة بالمعاناة التي يعيشها الفنان، ولعل معاناة الغربة وصلته بالتعبيرية الألمانية -في أثناء دراسته في برلين الغربية والإقامة فيها حتى وفاته عام 2016- كان لهما الأثر الكبير في تجربته الفنية.

وجه للفنان مروان قصاب باشي

ففي بداية تجربته الفنية التعبيرية في الستينات نجده عالج الشخوص معتمدًا على التحوير والمبالغة في تصوير الكتل الإنسانية والتركيز على الحركة، حركة الجسم وحركة الأيدي وتعابير الوجوه، ونجده رسم شخوصه على خلفيه لا تشير إلى مكان محدد أو زمان معين إلا أنه أشار إلى هوية الشخوص عبر الملابس. (إذ يتبدل شكل الوجه، وتعابيره بحسب الحالة التي يعيشها، ويرصد التجارب الذاتية الداخلية عبر التفاصيل. وأصبحت الطبيعة والأرض داخل الوجه. قدم الطبيعة ومعالمها بشاعرية ليعكس التعلق بالأرض وحبها. وأعطى اللون حرية متدفقة مباشرة على القماش، جمع بين ما هو مخزون في الأعماق، وما هو موجود في الداخل، وبين الماضي الغني بالتراث القديم والحاضر.

ثم تحولت الأشكال عنده إلى بقع لونية مرصوفة بجانب بعضها، لنرى حرارة اللون التعبيرية، وفي الوقت نفسه نشعر بمعالجة الألوان الانطباعية، «وهكذا أغنى الرؤية الذاتية التعبيرية بالرؤية الخاصة التي تجمع التشويه التعبيري والتحريف، بجماليات اللون وتدفقه وغناه الذي يصدر عن عالم داخلي يتجدد وفق مفهومات الحداثة الفنية، التي أصبحت عنده لها رؤيتها الخاصة المبدعة)[25]

عمومًا تقدم لنا لوحات مروان الإنسان المحكوم والمضطهد بتلك النظرات الممتلئة بالحزن والرغبة، ثم تترك المشاهد بعيدًا بمسافة ليدور حول نفسه وتجبره على أداء دور المشاهد، وتكرار الصمت على الوجوه في اللوحات كأنها قوس يدور حول شخصياته التي تثير الانكسار.

فاللوحة بالنسبة إليه وسيلة التعبير التي يجد فيها منجاه ومرتضاه فالوجوه التي أنجزها طوال مرحلة السبعينات تعبر أكثر عن هذا، الا أنه اتخذ من شخصية المهرج (الأرغوز أو البلياتشو) نموذجًا يحركه على هواه ويخضعه لمختلف الحالات النفسية التي يمر بها الإنسان، وذلك من خلال استعراض تعبيري للأشكال والألوان أصبحت العنصر الأساس في فضاء اللوحة.

ثم أتى إلى مرحلة جديدة توحي استخدام الطبيعة الصامتة والدمى التي نجد أنه يعكس من خلالها حركة اللون والفرشاة. من خلال وضع الأشياء بعكس الأوضاع المأسوية التي عبرت عنها الوجوه، وأصبحت الأشكال التي يستخدمها في لوحته أكثر تعقيدًا وبعيدة عن المباشرة في التعبير ومحملة

(25) طارق الشريف، الفن التشكيلي المعاصر في سورية 1898-1998، (دمشق: غاليري أتاسي 1998) ص 48.

بالرمز الذي تترجمه الأشكال والحركات والضربات الحادة التي تلف اللوحة لتعكس العالم الذاتي. واستطاع التعبير عن أعقد المضامين بأكثر الأشياء بساطة تمامًا كما فعل فان كوغ [26]حين صور الحذاء والكرسي عاكسًا بذلك عذاباته وآلامه عبر عناصر عادية من الواقع، معبرًا عن مختلف المضامين الإنسانية.

يقول الفنان مروان «هذا صحيح فقد استبدلت عنصر الوجه بعناصر الطبقة الصامتة وقد بدأ ذلك منذ عام 1981 إلا أن هذه التجربة لم تصل إلى مداها، لم استهلكها بعد كما في مرحلة الرؤوس وما زلت أعمل وأخشى ألا تصل هذه المضامين إلى البعض، إلا أنني أستطيع أن أؤكد أن علاقتي مع الطبيعة علاقة حياتية، هي عناصر تعيش معي، وقد أعطيتها بعدها الإنساني لا مظهرها الخارجي، إلا أن المشكلة تكمن في محاولة التلقي، التعامل مع التصوير بمفهوم الأدب، وبالنسبة إلى معالجتي الجديدة أراها عملية تصعيد، فكرة الاغتراب نفسها، كانت وما تزال عبر مختلف المراحل محتوى علمي[27] .

أخيرًا. وعلى الرغم من تنوع فن مروان إلا أنه يقدم بصورة رئيسة الوجوه الضخمة المجردة والواضحة التي تشكل الموضوع المركزي للوحاته.

الفنانة ليلى نصير (1941)

أما عن تجربتها مع الوجوه الإنسانية فهي ترسم معظم لوحاتها بألوان الباستيل الزيتي، ترسم موضوعها في البداية على ورق سميك وبكثافات متباينة ثم تطبعها باستخدام مكواة حارة على اللوحة القماشية وبهذه التقنية المبتكرة تستطيع أن تحقق طموحها الإحساسي في لوحتها فيخرج العمل على شكل بقع لونية متداخلة مع بعضها لتشكل في النهاية الوجه التعبيري المحطم الذي يحاكي مع الوجه

---

(26) Vincent Willem **van Gogh** فنان هولندي عاش ما بين عامي 1853 و 1890 اشتهر بأسلوبه الخاص واللمسات الحلزونية والدائرية، عاش حياة مضطربة ماديا ونفسيا قبل أن ينهي حياته برصاصة بالرأس عن عمر ناهز ال37 سنه.

(27) لقاء مسجل عبر الهاتف بين الباحث والفنان في برلين بتاريخ 2003/5/26م.



السوري الذي تحطمت آماله وطموحاته منذ الستينيات في القرن المنصرم وإلى وقتنا الحاضر.

إن تجارب الفنانة ليلى نصير الفنية والتقنية أيضًا متعددة ومتنوعة جدًا منذ عودتها من دراسة الفنون في القاهرة في أواسط الستينيات. إذ بدأت تجارب واقعية لأشخاص وزهور، برماديات وبلون واحد أبيض، وعلى خلفية بلا لون وانتقلت بعد ذلك إلى تقديم موضوعات إنسانية، تتفاوت في مدى تحويرها للواقع والأشكال وخصوصًا لوحتها عن التمييز العنصري التي تحولت الأجساد البشرية فيها إلى عظام وجماجم، لتأكيد خطر هذه النظرية وبشاعتها.

ثم استقرت على أسلوب خاص وهو مزيج بين التشخيص والتعبير المجرد، إذ إن بناء اللوحة الأساسي تجريدي، لكن العودة إلى التشخيص في التفاصيل هي الغاية وهي التي أعطت (المضمون) لعملها كله. وهكذا وجدت أسلوبًا قادرًا على التعبير عن الموضوعات الإنسانية المختلفة، ومقنعًا لأنه بعيد عن الصيغ التسجيلية الحرفية واعتنت بالتفاصيل المجزأة التي رسمت ضمن مساحات هندسية مهشمة واهتمت بالتكوينات المهتزة التي عبرت عن رؤيتها الخاصة، بحيث نرى التفاصيل المجهرية، ونكتشف فيها المشكلة إذا فحصت بعناية كأنها ترى الواقع من خلال مجهر مكبر، وتلتقطه بهذه الصيغة. بذلك استطاعت تحقيق المعادلة التشكيلية الفنية بين موضوع اللوحة وطريقة التنفيذ وهي بذلك تذكرنا بتجربة الفنان الأيرلندي فرانسيس بيكون[28].

---

(28) Francis Bacon (1909-1992) فنان تعبيري إنكليزي عرف بتجويده للوجوه والأجسام الإنسانية وبحركات انفعالية تعتمد على تعبيرية الحركة والتشويه المقصود.



وجه امرأة للفنانة ليلى نصير

إن لوحتها (الوطن) تقدم لنا شكلًا من التعبير عن القضية الإنسانية إذ إن الإنسان قد مزقته المشارط والسكاكين وتلاعبت به الأقدار، وعبرت بها عن مشكلة الإنسان السوري المعاصر. وأيضًا يتكرر ذلك التعبير في لوحتها (الجنوب) التي رسمت واقع الحياة الحقيقي في الجنوب اللبناني إبان الاحتلال الإسرائيلي له، فتكشف أيضًا عن مأساة القتل الجماعي، والتفتيت المقصود لمقومات الحياة كلها. لوحاتها مشكلات عامة عالجت فيها قضايا مختلفة تهم الإنسان في العالم كله كالتمييز العنصري – وضع المرأة – الاضطهاد، إضافة إلى الموضوعات التي تعبر عن معاناة الإنسان السوري خصوصًا... الخ).

(ولكن من الواضح أن طريقة الفنانة ليلى نصير التقنية التي تساعدها على التعبير باستخدامها كما الطباعة المباشرة وألوان الشمع، أدت إلى اقتصارها على الوجوه المأسوية التي تلح عليها وتكشف قدرة التعبير عن المشكلة من خلال وجه واحد، وتعميق تفاصيله، وتقدم مأساته التي ارتبطت بكل وضوح بعالم ذاتي غني يملكه كلّ وجه، وتعبر عنه وتربط بينها وبينه، بوشائج تكشف الصيغة التعبيرية في تجربتها.)[29]

الحداثة والاتجاهات الشخصية في التصوير السوري المعاصر

توصلت حركة الحداثة الفنية في سورية بتجاربها كلها إلى المفهومات الجديدة التي يقدمها كلّ فنان ونرى فيها الشخصية الفنية استقرت، وذلك بعد أن أخذ الفنان بعض المفهومات وطورها وجمع بين أكثر من تجربة، وأكثر من مرحلة فنية مترابطة في وحدة فنية جديدة.

فمن الفنانين من اتجه إلى العالم الداخلي الخاص بأعماق نفس الفنان محاولًا سبر أغواره، والتعبير عنه (عن العالم الداخلي). وقد أصبحت الجوانب الذاتية إحدى أهم مصادر حركة الحداثة الفنية وذلك حين ربط الفنان بين لوحته ونفسه، فأصبحت لوحته ترجمة صادقة للمشكلات التي يعيشها، ونتيجة للأزمة التي يمر بها، فوصلت لوحته إلى أقصى درجاتها حدةً وانفعالًا، ولهذا أصبحت

(29) طارق الشريف، «الفن التشكيلي المعاصر في سورية"، **مجلة الحياة التشكيلية**، العدد 17 – 18، (1985) ص 91.



الوجوه مشوهة أو حزينة، يفرغ الفنان عبرها مأساته، فلم يعد يرسم ما يرى بشكل جميل بل أصبح يرسم الأشكال كما يحس بها.

وجوه للفنان فاتح المدرس

الفنان فاتح المدرس (1922-1999)

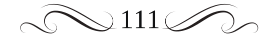
يعدّ من أهم الفنانين الذين قدموا هذه اللغة التعبيرية شخصيًا، (وأصبحت لوحته عبارة عن وجوه لأطفال، يحورهم ليعكسوا مأساة حياتهم، ويرسمهم على أرضية ممتدة إلى الأفق، فالأرض أصبحت لديه رمزًا لكل ما هو مخزون فيها، من تراث قديم يمتد عبر آلاف السنين، وقد اختلطت العناصر القديمة بالأشكال الحديثة، وما هو عريق في التراث بما هو ذاتي شخصي»[30]

لقد ألحّ الفنان فاتح المدرس على أهمية المخزون الداخلي العميق للفنان الذي يتدفق على قماش اللوحة، والمعاناة التي تعيشها الوجوه المرسومة، وينتقل إلينا عبر الرموز والألوان ما هو ذاتي وعميق. وقد برزت تجربته الفنية وأعطت ما يؤكد أهميتها عبر التطور الذي مرت به وذلك لأنها ربطت الفن بمعاناة الفنان من جهة، وتفاعلت مع الموضوعات الخارجية الملحة من جهة أخرى، ومع الأشكال الفنية المحلية التي أعطت لتجربته جذورها الممتدة إلى الماضي العريق في بلادنا.

لقد ابتدأ الفنان المدرس تجاربه الفنية بعد عودته من إيطاليا عام1961 حيث أتم دراسته الفنية بأسلوب سريالي لكن تجربته هذه لم تستمر طويلًا، لأنه اكتشف بعد فترة أنها غريبة عن طموحاته الفنية ولا تحقق ما يريده، وما يسعى له من منهج وأسلوب فني خاص.

اعتمد الفنان المدرس في أسلوبه الفني الذي رافقه طوال 40 عامًا من الإنتاج الفني على اعتماد العفوية والانفعالية في عمله الفني، فضربات فرشاته الظاهرة بكل وضوح تعكس روح الفنان الانفعالية التي تقودنا إلى الأسلوب الأقرب إلى التعبيرية، وتكشف لنا قدرته على تلخيص المشهد والتعبير عن الأشكال بسرعة ودقة. (يقول الفنان المدرس متحدثًا عن مدّة دراسته في إيطاليا «إن زيارتي لأوروبا قد قلبت مفاهيمي نحو تركيز جهودي في أسلوب واحد معين، وقد تعلمت من تجاربي كلها، أن على الرسام المحب لوطنه أن يعمل على بلورة مفهوم للفن في بلاده، وفي طابع أصيل يمت للتاريخ والتقاليد، فليس هناك فن بلا واقع أو

(30) طارق الشريف، الفن التشكيلي المعاصر في سورية، (دمشق: منشورات غاليري أتاسي 1998) ص 47.



تقاليد عميقة الجذور، وكل ها يجب أن يتماشى مع أحدث المفاهيم العالمية)[31] وبالفعل نلاحظ بعد ذلك في تجربته الفنية وفي أغلب لوحاته اختزالًا للأشكال البشرية، ورسومًا تذكرنا بالنحت القديم الموجود في بلادنا كالآشوري، التدمري والفينيقي كما نجده قد أحاط أشخاصه بمعالم أسطورية من القصص، والحكايات القديمة المنتزعة من التراث القديم، وما يحمله هذا التراث من تحرير للأشكال، ودمجها مع الموضوعات الراهنة التي عالجها وفق العناية الرمزية والتعبيرية ، وها هو يعبر في إحدى المرات عن أسلوبه بقوله: « إني فنان تعبيري واتجه نحو التجريد، وإن التعبيرية هي علاقات بين الألوان.. والموضوع المعالج»[32] ، إلا أن أهمية تجربته الفنية لا ترجع إلى انتمائه إلى التجارب التعبيرية، بل إلى ما أعطاه من صفة محلية لهذه الصنيعة إذ وجد في التراث القديم في بلادنا ما يساعده على تأصيل التعبيرية تأصيلًا أعمق.

(فهو يحاور الاتجاهات الفنية الحديثة كلها، ويتعرف إليها ويقدم مختلف التجارب التي تؤكد أنه يبحث عما يغني تجاربه، فنراه تارة يتأثر بالتجريدية التعبيرية التي تعتمد على التلقائية في التعبير، إذ يلجأ إلى ترك يده تتحرك على القماش في اللوحة لترسم الخطوط وتملأ الألوان بعفوية تقودها الأحاسيس الداخلية المضربة، وما استقر في أعماقه من دون أي تدخل للعقل الواعي في أثناء التنفيذ، ولهذه التجربة أهميتها لأنها جعلت اللوحة عملية تفريغ آني وعلى القماش مباشرة ، من دون رقابة للعقل الواعي وتدخله، فالتجريدية التعبيرية اعتمدت على هذه الطريقة لأنها رأتها الوسيلة الوحيدة لتصدير العالم الداخلي"[33] ففي تجربة الفنان فاتح المدرس جوانب عدة تربط بين فنه والتجريدية التعبيرية.

أولًا: الجانب الذاتي: فالتجريدية التعبيرية هي التعبير عن الذات وإخراج ما بداخلها إلى اللوحة، وما هو عميق ومخبأ ولا يمكنه تركه، وإخراج ما هو أصيل وعميق وداخلي ومستقر في الأعماق، ولقد

(31) طارق الشريف، فاتح المدرس فن حديث بروح تعبيرية، (دمشق: وزارة الثقافة 1991) ص 72.

(32) طارق الشريف، المرجع السابق ص 117.

(33) يوسف البوشي، التصوير السوري والحديث بين الوارد والموروث، (جامعة حلوان القاهرة: رسالة ماجستير1995)، ص 67.

أرجع فاتح هذه الطاقة الذاتية العميقة إلى مراحل تكوينه الأولى التي عاشها في الشمال السوري، حيث قال « إن أجمل أعمالي هي التي تحمل ملاحظاتي في طفولتي وانطباعاتها»[34] فربط الفن بالطفولة الأولى التي استقرت في أعماق ذاته و قدمت جوهر التجربة ولذلك نجد أن مرحلة الطفولة الأولى التي عاشها تعود للظهور في كلّ مرة وعلى شكل متدفق، من خلال أعماقه يقول» العودة إلى الطفولة ليست عودة.. وإنما هي من الجلد.. ولا أستطيع الخروج من جلدي»[35].

ثانيًا: الجانب الإنساني: فالتجريدية التعبيرية لديه تكمن في التعاطف الإنساني، ونادرًا ما نجد لوحة غاب عنها الإنسان في لوحات فاتح المدرس، فمعظم لوحاته تتحدث عن مشكلات هذا الإنسان في طفولته البعيدة، وفي وضعه المأسوي المعاصر، ووضع المرأة في الريف، وحياة الإنسان على الأرض. وإنه لشيء مثير في أعمال هذا الفنان « هو هذا الإلحاح على عالم الطفولة، أتراه أخذ ذلك من فنون الأقدمين التي رآها في متاحف سورية، وهو يتنقل بين قاعات ماري وتل حلف، ورأس شمرا، حيث التماثيل الفطرية تعبر عن إنسان في بداية تكوينه الطيفي، فجاء فاتح لكي يعبر عن الإنسان في بداية تكونه اللوني أم هو ابنه الذي ولد طفلًا معوقًا لتشوه في خلقه، ومات طفلًا بعد عذاب والديه؟ ابنه هذا أكان موضوع لوحاته؟ مهما كان الجواب فإن فاتح في هذه الصفة الطفولية معاين صادق»[36].

تعد لوحات فاتح المدرس شديدة الصلة به وعلى علاقة حميمة بشخصيته، وجزء من مشاعره وانفعالاته ومعاناته اليومية. لذلك لا يمر أي حدث في حياته إلا وينعكس على تجربته. فقد رسم الأحداث العائلية التي مرت عليه مثل موت طفله، وكذلك موت والدته التي كانت دومًا في لوحاته رمز لما هو أصيل وله علاقة بالأرض والريف والحياة المتدفقة كما كانت لوحاته على ارتباط عميق بكل الأحداث الدامية التي مرت على الأمة العربية، وقد قدم هذه الأحداث من خلال عدد كبير من أعماله الفنية.

---

(34) طارق الشريف، فاتح المدرس فن حديث بروح تعبيرية، (دمشق: وزارة الثقافة 1991)، ص 119.

(35) طارق الشريف، المرجع السابق، ص 119.

(36) عفيف بهنسي، رواد الفن الحديث في البلاد العربية، (بيروت: دار العربي1985)، ص 83.

أما لوحاته الأخرى فيلجأ في معظمها إلى الجوانب التاريخية كي يسوغها مغلفًا إياها بالرموز والأشكال المأخوذة من التراث، والأساطير القديمة التي تمتزج بحياة طفولته بالريف وهو في كلّ الحالات يقدم الصيغة التعبيرية العفوية التي تغذيها عناصر التراث والطفولة.

إن فاتح المدرس هو أحد الوجوه الفنية التشكيلية التي قدمت الجانب الذاتي الشخصي بأسلوب حديث التعبير بعيدًا عن الصيغة التقليدية التي كانت سائدة قبله، واختار أن يربط تجربته بعالمه الداخلي الذي يعكس على لوحته. ولهذا فهو لم يرسم الوجوه كما هي بل رسمها من أعماق مكنوناته الشخصية، فهو يحور كلّ شيء ليصبح ملكًا شخصيًا له، يعجنه كما يريد، ويعيد تقديمه ليصبح الأشخاص والأشياء تعبيرًا عن طبيعته الخاصة التي تؤكد الجانب الذاتي. وهو بهذا يفتح الباب أمام التعبير الذاتي الذي أخذ أهمية كبيرة عند عدد كبير من الفنانين الذين أتوا من بعده متأثرين بمنهجه التشكيلي وأسلوبه الفني أكان تقنيًا أم إبداعيًا، من هذه الأسماء أمثال الفنان عبد القادر عزوز (1947) وآخرون.

الحداثة والتراث والموضوعات الشعبية

الفنان أدهم إسماعيل (1923 – 1963)

تعبر لوحة العتال 1952 التي رسمها الفنان أدهم إسماعيل جل التعبير عن دخول الحركة التشكيلية السورية منحى الحداثة التي تطرح أسلوبًا مبتكرًا في الاختصار والتحوير في الموضوعات الشعبية، كان أدهم سبّاقًا إلى اكتشاف حقيقة أساسية، وهي أن التراث العربي حافل بالأشكال الفنية والعناصر التي تساعد الفنان على الوصول إلى الحداثة.

بدأ الفنان أدهم بالبحث عن العناصر التي تساعده على معالجة موضوعاته، وتوصّل إلى صيغة فنية خاصة به، تنطلق من التراث العربي التشكيلي، وهي الأرابسك أو الخط اللامتناهي، الذي نراه

شائعًا في الأشكال والزخارف العربية التقليدية، وما يملكه هذا الخط من قدرة تعبيرية كبيرة، فهو يحدد الأشكال المرسومة. ويتحرك موحدًا الأشياء كلها، بصورها اللامتناهية، ويملك القدرة على التعبير عن الموضوعات كلها.

بذلك أصبحت الوجوه، والطبيعة، والموجودات كلها تنشأ من حركته، وأصبح من الممكن أن نعالج الموضوعات كلها؛ السياسية أو الاجتماعية، إذا أحسنّا توظيفها، وبدلنا مهمتها التزيينية لتصبح تعبيرية إنسانية.

عالج الفنان أدهم أسماعيل الذي ينتمي إلى عائلة فنية عريقة الموضوعات السياسية والاجتماعية الأساسية، وأحيا الزخرفة وقدمها بروح جديدة، إذ ألغى تكرار الوحدات الزخرفية، واكتفى بالوحدة الزخرفية يقدمها ويعالجها لتكون تصويرًا، واكتشف إمكانية تحوير كلّ شكل إنساني أو حيواني، أو طبيعي، إلى زخرفة، وهو يرى داخل كلّ شيء شكلًا زخرفيًا وعناصر زخرفية يمكن الوصول إليها بسهولة بتبديل بسيط، فأعاد تأليف اللوحة عن طريق تنويع المساحات، وتقديم التناغميات اللونية المتداخلة بحيوية مع الأشكال. وسعى لتوليد أشكال جديدة من العلاقات الشكلية لفنية، لتساعده على التعبير عن الموضوعات كلها.

لوحة العتال للفنان أدهم إسماعيل

وفهم الحداثة منهجًا خاصًا ربطها بتأليف موضوعات، وإعادة صياغتها وفق المفهومات الإنسانية المطلوبة في هذا العصر، والجماليات الجديدة المستقلة عن التراث القديم.

إذًا فالفنان أدهم إسماعيل وأخواه الفنانان نعيم وعزيز إسماعيل استطاعوا أن يكونوا كوادر الحداثة التراثية الشعبية في سورية التي استطاعت أن تطرق باب التراث من أوسع مداخله.

قد مثّل هذا المضمار أيضًا من الحداثة في التصوير السوري المعاصر فنانون عدة من أبرزهم الفنان

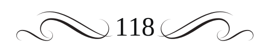
نشأت الزعبي 1939

بدأ موضوعاته التشكيلة بالاستلهام من المجموعات الشعبية والعادات والتقاليد الخاصة بالأجواء المحلية، وقدم التفاصيل الفنية التي تذكرنا برسم المنمنمات العربية، ونقل أجواء الحياة الشعبية في رؤية تجمع بيت القديم والحديث.، لجأ إلى الرموز البسيطة للتعبير عن الأفكار العميقة.. وعاد إلى الذاكرة ليقدم ملحمة الحياة الشعبية بكل غناها وشاعريتها، وقد تجسدت بالخطوط اللينة المتحركة، واللون الموحد، يقول: (آخذ الرموز العالقة في خيالي من ذكريات الطفولة وأضعها على سطح اللوحة ثم أبدا بمعالجة اللوحة والموضوع بكل ما أملك من تقنيات وألوان وقدرات تقنيه ولا أعرف لماذا دائمًا يسيطر علي اللون البني بدرجاته المتعددة.. ربما لأنها فعلًا ألوان من عالمنا الشعبي المحلي)[37].هنا نجد تعمق الفنان تشكيليا ورمزيا من خلال تسجيل أدق التفاصيل الشعبية والحركات الرمزية لشخصيات العمل، إضافة إلى الأزياء الفلكلورية موزعة على أجزاء اللوحة بأسلوب روائي قصصي مبتكر.

(37) لقاء شخصي مسجل بين الباحث والفنان في دمشق نيسان من عام 2002.

اللوحة بعنوان ولادة لحن للفنان نشأت الزعبي

تكمن قيمة لوحات الفنان نشأت الزعبي في تجسيدها الذاكرة الشعبية في التصوير السوري الحديث، فاللوحة مؤلفة من مشاهد مسرحية عدة تمثل لقطات حية من الحياة الريفية السورية. أما التقنية، فيعتمد الزعبي تقنية الألوان الزيتية ذات العجينة المتماسكة حيث يشتق معظم ألوانه



من بعضها فتأتي اللوحة على شكل سمفونية لونية متناغمة في الدرجات والمساحات ذات الألوان المتناسقة. يبتعد عن الشفافيات إلا في الأماكن الداكنة من اللوحة كخلفيات الشبابيك والابواب.

جسد لنا الفنان الزعبي عشرات اللوحات والدراسات الفنية السريعة التي تمثل الريف والإنسان السوري، وكان لمدينة حماة مولد الفنان الحظ الاوفر من الأعمال؛ فقد رسم لوحات عن نهر العاصي ونواعيره الخالدة ولا سيما الحارات الحجرية والبيوت الطينية، إضافة إلى المشاهد الريفية التي ظلت شغف الفنان الدائم طوال مدّة إبداعاته.

الفنان نذير نبعة (1938-2016)

تمثل تجربته الفنية واحدة من التجارب المتميزة في التصوير السوري الحديث، فقد بدأ كأكثر الفنانين السوريين في بدايتهم واقعيًا منذ مشروع تخرجه في كلية الفنون الجميلة في القاهرة، في مطلع الستينيات. وقد كانت هذه المرحلة في القاهرة مرحلة نهوض وإقبال، فاندمج في أوساط الثقافة والفن هناك واستفاد من تجارب المدرسين الفنانين الذين التقى بهم، واصطدم بالفن الفرعوني وما يعنيه من كتلة وضخامة وبخاصة أن له علاقة سابقة بالنحت من خلال معرفته برائد النحت السوري الحديث الفنان فتحي محمد قباوة[38]، فانعكس كلّ ذلك على تكوينه وتطوره وخبراته)[39]

لقد اعتمد الفنان نذير نبعة في مراحله الفنية كافة على رصيد كبير من التراث خصوصًا في جانبه الأسطوري والقصصي الروائي ووظفه توظيفًا معاصرًا من خلال الرمز والدلالات وقد قدم نفسه من خلال التلخيص والرمز، إضافة إلى استعارة بعض المفردات الواقعية لكن ضمن منظور مختلف وبتوظيف مغاير، وأدخل الكتلة عنصرًا أساسيًا في بعض اللوحات، ولم يكن واقعيًا بالمعنى السائد للواقعية ولكن لم يستبعد بعض ما قدمته الواقعية من حيث الخطوط والتحديات فاستطاع أن

---

(38) فتحي محمد قباوة (1917-1958) رائد النحت السوري الحديث درس الفن في مصر وإيطاليا ومن أشهر أعماله النحتية نصب عدنان المالكي بدمشق وتمثال سعد الله الجابري بحلب.

(39) عبد الرحمن منيف، «نذير نبعة»، **مجلة المدى**، العدد 3-4، (1993)، ص 76.

يعيد تشكيل الواقعية بمنظور خاص إذ ربطها بالتعبيرية والرمزية ومن ثم أعطى للشكل الواقعي مفهومًا إضافيًا وبخاصة أنه يؤلف ولا ينقل، لذلك فهو قد تجاوز الواقعية بمعناها التسجيلي وقدمها بالصيغة التي تخدم غرضه.

يقول الفنان موضحًا رأيه في دور الأسطورة التي يغرف منها موضوعات أعماله (الأسطورة هي حادثة واقعية وضع الشعب فيها كلّ فلسفة في الحياة. هذا الشكل الفني هو نوع من الصياغة الفنية للواقع، قام الشعب بتأليف نفسه، وبدأت أحاول أن أصل إلى هذا المفهوم عن طريق التشكيل الفني.. وتلك كانت بداية أول تجربة فنية لي بعد الدراسة. هذا ما قمت بعرضه عام 1965 في صالة الفن الحديث في دمشق. حيث لم ألجأ إلى الشكل الشعبي والتراثي في عملية الصياغة للوحة الفنية بل لجأت إلى صياغة فيها تأثيرات مرحلة الدراسة الواقعية والكيفية والسريالية المدنية).[40]

إذًا؛ نستطيع أن نقول إن معظم أعماله تمتزج بين أكثر من عالم واحد، وتتداخل أكثر من فكرة في لوحة واحدة ، فنرى الأسطوري إلى جانب الرموز التي تتنوع بين رموز تشكيلية لها طابعها الفني كاللون الأزرق المخضر الذي يعطي للمشاهد نغمًا حزينًا ويبني رموزًا أسطورية فنجد في أعماله (سيزيف – وإسرافيل – وكاهنة مردوخ – وغيرها) مفهومات رمزية عبرت عن قضايا معاصرة تمامًا وكذلك أيضًا نشاهد الرموز السريالية -التي أصبحت معروفة في الفن التشكيلي العالمي- التي أعاد استخدامها مثل العناصر المعبرة عن أفكاره كالقواقع والمحار وحورية البحر وغيرها حيث نجد في هذه الأعمال الجانب الواقعي في التنفيذ الذي جعل هذه العناصر الأسطورية تحاكي الإنسان الواقعي وتقدمه ولا تبتعد عن الحياة التي نحياها بل تقربه منها .

وإنه في أسلوبه هذا يحاول أن ينقل لنا رؤيته وفلسفته الخاصة وهو يذكرنا بأولئك الرسامين السرياليين الذي أدخلوا علم النقش في الفن وأيضًا يذكرنا بالفنانين الميتافيزيقيين الذين أدخلوا الفلسفة بالرسم الذين يريدون أيضًا تحويل لغة الرسم (أي الشكل واللون) إلى لغة رمزية تنقل الأفكار وتصبح الخطوط والألوان محض نواقل للأفكار. وقد تجلى هذا واضحًا في نكبة حزيران/ يونيو التي أشرنا إليها من قبل، إذ كانت الهزيمة زلزالًا مباغتًا وكانت نتائجها في كلّ مستوى، ومن الطبيعي أن

(40) المرجع السابق، ص 77.



تظهر هذه النتائج في الفن والأدب، فالتقط نذير الرموز المضيئة في وطن خيم عليه السواد والظلمة. وكان اللونان الأبيض والأسود هما أبرز الألوان التي استعملها في هذه المرحلة، فاللون هنا يترافق مع مضمون العمل ويساعده على التعبير وبحسب الحالة النفسية التي يريد التعبير عنها.

بدأ الفنان نذير تجربة جديدة من مراحله الفنية وذلك حين سافر إلى باريس عام 1975 إلا أنه كان يحمل في جعبته الفكرية حصيلة فنية ممتلئة بالأصالة والمحلية ما جعله محصنًا من التعبير في مواجهة التيارات الفنية الكثيرة التي يمكن أن تقتلع من لا جذور له، أكثر مما تفيده، فاكتسب خبرات إضافية جعلته مندفعًا إلى البحث والتجريب.

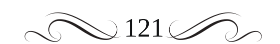
وأصبح الفنان نذير بعد رحلته الباريسية أكثر ارتباطًا بأرضه وبشره. وأصبحت بعد ذلك المرأة والأشياء الرمزية أبرز مفردات مرحلته التالية، وقد عبر عن هذه المرحلة بقوله: «توصلت إلى بساطة غير مركبة، يستطيع فيها الإنسان رسم وجه ليس بالضرورة مشوهًا ليقول أفكارًا اجتماعية وسياسية، يمكن أن يطرح الإنسان في أبسط الأشكال كلّ الأفكار التي يريد قولها).[41]

(فتغيرت أعماله بعد عودته من باريس وبدت أكثر واقعية ودقة وتحليلًا للأشياء، وأكثر رمزية، وقد برزت في أعماله المرأة. وفي كلّ مرة عبر من خلالها عن فكرة جديدة، وأحيانًا كثيرة رمز بها إلى دمشق، وأحاطها بإطار واقعي من الأشياء التقليدية التي اشتهرت بها المدينة وأصبحت تعني الوطن والخصب والجمال والحنان، وموقفًا تجاه كلّ ما حولها، وقد تبدى ذاك في نظرة العيون ومن خلال تناسق وجمال الأيدي التي لا تخلو من التعب، وكأنها في لحظة ابتهال وانتظار، كما أن المرأة في لوحاته ترمز إلى الإنسان سواء كان ذكرًا أم أنثى وترمز إلى المجموع في الوقت نفسه ولذلك يمكن أن تعني الإنسان الفرد ويمكن أن تعني المدينة).[42]

---

(41) لقاء مسجل مع الفنان عبر الهاتف بينه وبين الباحث في دمشق بتاريخ 2003/6/25م.

(42) فكرة من حوار دار بين الباحث والفنان في القاهرة في 1994/4/28.





اللوحة للفنان المعلم نذير نبعة لثلاث نساء بالحجم الطبيعي منفذة بمادة الأكريليك المائي على قماش

وأضاف إلى لوحاته التي رسم فيها المرأة العناصر التي تساعده على التعبير عن فكرة فرسمها تحوط بها الزخارف وتتزين بالحلي وتقف أمام البحر أو مع الحصان وحولها المصباح المزخرف والأواني الخزفية الخشبية المصدفة الدمشقية الأصل، وهو بذلك توصل إلى صيغة تقرّب بين المشاهد ومفهوم اللوحة القادرة على إعطاء المعاني التي يريد كلها.

أما إنتاج الفنان نذير نبعة المعاصر والأخير فهو امتداد لتجاربه السابقة ولكن بروح أكثر حداثة وحرية، فقد عاد إلى جبال الوطن وأحجاره بألوانها الخاصة وحاول رسمها بأسلوب يظهر لأول وهلة تجريديًا ولكنه أسلوب واقعي جدًا وبتقنيات حديثة، كإضافة الرمل الطبيعي إلى ألوان اللوحة وباستخدام خاص لأدوات الرسم كالسكين ولكن ألوانه ما تزال هي نفسها من بداية مسيرته الفنية حتى وفاته عام 2016.

الحداثة والتجارب التجريدية

قدم الفنانون التشكيليون السوريون اللغة المجردة في لوحة تجريدية خالصة. عادّين الأشكال والألوان موضوع اللوحة ومضمونها وقد اختلفت المنطلقات التي انطلق منها هؤلاء الفنانون، تارة من العلاقات اللونية وتناغمها وتارة بتجريد تام وبصيغة تجمع بين التجريد والواقع ببقع لونية أو خطوط غير تشخيصية، غير أن الفنانين الذين أنتجوا فنًا تجريديًا خالصا معظمهم من الفنانين السوريين الذين درسوا في بلدان المهجر الأوروبية أو الغربية عمومًا وأقاموا إقامة دائمة فيها حيث التأثير العام هو تأثير غربي في فكر اللوحة ومضمونها وشكلها. إضافة إلى بعض المتسلقين على الحياة التشكيلية السورية الذين دخلوا كليات الفنون الجميلة ومعاهدها بطرائق مشبوهة، اختبؤوا خلف أعمال تجريدية، لا تحمل أي قيم فنية أو تشكيلية أو ثقافية تسعى فقط لتشويه الذوق العام وتحريف المسيرة الفنية السورية عن مسارها الثقافي والإبداعي الأصيل.

والحق يقال إن الفنانين السوريين -الذين لهم الفضل في صناعة تاريخ الفن الحديث في سورية – معظمهم حاول أن ينتج لوحات تجريدية أمثال (فاتح المدرس- نصير شورى- محمود حماد- إلياس

زياد – وحتى نذير نبعة وآخرين). ولكن كانت هذه التجارب بالنسبة إليهم سطحية وليست دائمة وعميقة لا تعبر بصدق عن اتجاهاتهم الفنية وطموحهم التشكيلي الحقيقي.

أما التجارب التجريدية الصادقة فهي كما أسلفنا أنتجها فنانون أقاموا إقامة دائمة في الدول الغربية أو درسوا فيها على الأقل.

وتأتي في مقدمة هذه التجارب تجربة:

الفنان رضا حسحس (1939 2016-)

وتصل التجربة التجريدية عنده إلى أقصى حد ممكن في تجريد المنظر الطبيعي، إذ يلخص المنظر بمساحات لونية تجريدية عدة المبتغى (الغاية). وبسرعة هائلة وبتقنيات أيضًا مختلفة ما يعطي لتجربته الفنية أهمية قصوى، وبعكس معظم الفنانين في العالم فقد انطلق الفنان رضا حسحس من التجريدية ليقدم فنًا واقعيًا دقيقًا في بعض تجاربه التي قدمها في مراحله المختلفة.

وعلى الرغم من المنطلقات المختلفة التي قدمها التجريدي رضا حسحس في بدايته الفنية، أكانت تجريبيه أو شاعرية الأداء، لكنه في ما بعد تخلى عن التجريد، ليقدم لنا تجربة واقعية حرفية وفوتوغرافية في المراحل المتوسطة في تجربته الفنية التي تحولت في ما بعد إلى واقعية نقدية ذات محتوى اجتماعي)[43] .

ويعود دائمًا إلى شغفه الشاغل وحبه الصادق إلى تجريد الواقع من طبيعة وبيوت إلى أوانٍ وشخوص وموضوعات مختلفة وبأسلوب أقرب إلى التجريدية الألمانية التي تعتمد على الإغراق في المساحات اللونية والعلاقات التي قد تعبر عن شيء ما أو لا تعبر عن أي شيء فهي محض صراع بين الفنان ولوحته الفنية ولحظة صادقة يعيشها بينه وبين نفسه ولوحته وبألوانه كي يقدم فنًا خاصًا صابًا بذلك كلّ ما يملك من قدرات فنية وتشكيلية وعاطفية أيضًا.

---

(43) طارق الشريف، «الفن التشكيلي المعاصر في سورية»، **مجلة الحياة التشكيلية**، العدد 17 – 18، (1985)، ص 78.





اللوحة تجريد للفنان رضا حسحس

إن زيارات الفنان رضا حسحس المتكررة إلى أوروبا ومشاهدته معظم متاحف الفن الحديث ومعارض الفنانين التجريدين المتأرجحة بين أساليب وأشكال مختلفة ولكن دائمًا في إطار اللوحة التجريدية التي تحمل صفة الحداثة الخالصة التي تعبر عن لغة العصر والمعاصرة. ولكن -للأسف- على الرغم من جمالية هذه الأعمال والحس العفوي والانطلاقة اللامتناهية نحو الحرية الخالصة في التعبير الفني إن أعماله مثلها مثل معظم الأعمال التجريدية التي قدمها الفنانون السوريون لا تحمل

الصفات المحلية للعمل بل تحمل حداثة عالمية ذات قيم تشكيلية غربية معاصرة وفكر فني جدًا متطور قد يحتاج الجمهور إلى مراحل طويلة من الدراسة والتطوير التثقيفي والتشكيلي للوصول إلى مستوى فهم هذه الأعمال.

(واستمرت تجربته، وعدنا لاكتشاف رغبته في حل التناقض بين (التجريد والواقع)، للوصول إلى لغة خاصة تترجم أعماله، ويكتشف فيها عالمه الخاص الذي يترجم لونًا فقط، رسم الفراغ والحركة فتحولت الطبيعة إلى علاقات لونية تترجم هذه الأحاسيس الخاصة والذاتية، إذ يؤدي اللون الدور الأساس في إعطاء اللوحة الشكل التعبيري المجرد، نحس فيه بنفسية الفنان المرهفة وطبيعته الهادئة التي أضفت على الأشكال الصيغة العضوية، ولكن بعض اللوحات تعكس ما يختفي في الأعماق من مشاعر الاضطراب والانفعالات المختلفة.

لقد اقترب في بعض الأحيان من الواقعية لكنه لم يصبح أبدًا واقعيًا، واقترب أيضا من التعبيرية ولكنه لم يصبح أبدًا تعبيريًا ظل وفيًا لأسلوب تجريد الأشياء وحتى الإنسان بحيث إنه يعكس في تجاربه هذه أعماق الإنسان، ووظف كلّ ما يملك ليعكس العالم الذاتي الذي بدأ يتضح على المليء أكثر استيعابًا للآخرين محاولًا بذلك ربط عالمه الخاص بعناصر مشتركة مع العالم الخارجي الذي يعيش فيه.

إنها فلسفة فنية خاصة ومعقدة هكذا نفهم الفن التجريدي فاللغة الفنية، والعجينة الدسمة المتناغمة، والتداخل بين الأشكال البشرية المجردة والصيغة التقليدية هي أكثر قدرة على ترجمة الحداثة الفنية بصيغتها المعاصرة.

كلمة لا بد منها

ختامًا لا بد من أن نقول إنه بعد الدراسة والبحث في موضوع الحداثة التشكيلية في التصوير السوري الحديث، وإلقاء النظرة العامة والبانورامية على التشكيل السوري المعاصر مع دراسة بعض الأساليب الفنية وتحليلها والمراحل التشكيلية للمدارس الفنية والمذاهب والتيارات المختلفة

أكانت متشابهة أم متأثرة أم مؤثرة مع عرض بعض الفنانين وتحليلهم بدراسة تحولاتهم الفنية وإنتاجاتهم التقنية منها والعملية والفكرية، ومصادرها أكان تراثيًا أم وافدًا من الغرب الأوروبي، نجد منعطفات عدة مرت بها الحركة التشكيلية السورية ونتائج مهنية عدة أهمها التشابه الكبير بين الفنانين معظمهم وبخاصة أبناء الجيل الواحد في الأسلوبية والفكر والتقنية إضافة إلى الموضوعات التي يسيطر على أغلبها جو من الكآبة واليأس. إضافة إلى أنهم عكسوا للمراحل السياسية والأزمات الوطنية التي مرت بها سورية. فكانوا صدى ومرآة لكل الأحداث متفاعلين مع الجماهير معبرين عن أحاسيسهم ومشاعرهم بروح قد تكون تقليدية ولكن لا تخلو من التطوير والحداثة.

إن المدارس الفنية في التصوير السوري المعاصر متعددة ومتفرعة إضافة إلى الأسلوبية الخاصة لكل فنان حاول التفرد بأسلوبية مستقلة خاصة، محاولًا فيها ألا يكون مقلدًا لأحد من الفنانين في العالم ساعيًا بكل جهد وبحث لإنتاج فن حديث، معاصر وصادق يعبر عن روح الأمه وتاريخها.

المصادروالمراجع

1. بهنسي. عفيف، رواد الفن الحديث في البلاد العربية، (بيروت: دار الرائد العربي1985).
2. الشريف. طارق، سلسلة فنانون تشكيليون سوريون، جزء 1، (دمشق: مطبعة الصالحاني، 1988).
3. ـــــــــــ، الفن التشكيلي المعاصر في سورية 1898-1998، (دمشق: غاليري أتاسي، 1998).
4. ـــــــــــ، فاتح المدرس فن حديث بروح تعبيرية، (دمشق: وزارة الثقافة، 1991).
5. فشلات. ممدوح، محمود جلال، (دمشق: مطبوعات وزارة الثقافة، 1971).

التصوير الحديث في سورية
في ضوء نظرية الفن

سامي داود[1]

لازمة نقدية

إن العلاقة بين تقنيات التصوير وماهية الصور هي المحك الأزلي لنزعة تعريف الأسلوب. والمشكلة أنها تشتغل أيضًا كقيد لمفهمة الفن، بما هو ليس مجرد وسائط تعبيرية، لأن الحداثة، سواء في الفن التشكيلي أم في الفلسفة، استجابة لمجموعة واسعة من العوامل التي تتزامن لتعيد صوغ رؤيتنا للأشياء في العالم. وعلى الرغم من عنف المجانسة الذي تفرضه التقانة المعولمة على المجتمعات، إلا أنّ التغيير المرتبط بها يأتي بتحولات متباينة، نظرًا لخصوصية كل ثقافة في إنتاج متخيلها الاجتماعي، بالمعنى الذي يقترحه كاستورياديس Cornelius Castoriadis[2] لتشريح نظم الترميز التي تتشكّل بداية: «متشبثة بالطبيعي، وتتشبث بالتاريخي؛ وتشارك أخيرًا في المعقول. و كل ذلك يفضي إلى انبثاق ترابطات بين الدوال وتشابكات لم تكن منشودة و لا متوقعة»[3]. هنا تمامًا مرتع المفارقة المتعلقة بالفن المعاصر، أنه بذريعة حرية الفن يميل إلى الاندماج في رمزية شمولية لاخصائص لها، سوى خصائص المخيلة المهيمنة. وسأترك الأرقام الإحصائية المتعلقة بموضوع سوق تصدير واستيراد السلع الثقافية، لتلك التي يقدمها جوليان ستالابراس Julian Stallabrass في دراسته حول الفن

(1) سامي داود: باحث وناقد سوري.

(2) كورنيليوس كارتوريادريس 1997-1922: فيلسوف، عالم اجتماع، واقتصادي فرنسي، من أبرز مؤلفاته: تأسيس المجتمع تخيليًا.

(3) كورنيليوس كاستورياديس، تأسيس المجتمع تخيليًا، ماهر الشريف (مترجمًا)، (دمشق: مؤسسة المدى، 2003)، ص 179

المعاصر[4]. إضافة إلى أنني لم أعثر على بيان واحد فقط، مما كتب حول الفن المفاهيمي، يعي تمامًا ماهية المفهوم الذي يجعله لاحقة تصنيفية لفنه الذي "يهوه" به عمله كَفنٍ مفاهيمي. وبذلك يمكن للفيديو آرت، أو للفن المفاهيمي، أن يكون فنًّا تقليديًا على الرغم من حداثة تقنيته. علاوة على المشكلة الأخرى الموجودة في هذا المجال، والمتعلقة بمفهوم الخطاب البصري و اللغة المتوافقة معه.

ولأننا نفترض أن الأفكار المختلطة في هذا المجال، لم تتماسك لتشتغل كنظرية، فهل يمكنها أن تقوم بتصحيح مفاهيمها ذاتيًا. وهل هناك بنى منطقية لمفهمة الإدراكات الحسية، بحيث تجعل منها مستوى آخر من الإدراك المتحرك بدارة الشعور؟ ووفقًا لأي مفاهيم يمكن أن نتناول تجربة الفن التشكيلي في سورية التي جاءت كحداثةٍ متأخرة عن التحولات التعبيرية التي كانت تجري خلال تقلبات الحداثة الغربية؟. وهل تتوافق فكرة الحداثة هناك مع تأثيراتها هنا؟ أم إننا أمام تباين جوهري في فكرة الحداثة بين الصيغ البصرية للواقع وانعكاساتها في الأعمال الإبداعية، والمضامين الفكرية التي تحملها تلك الصيغ وفقًا لتحولات فكرية مستقلة عنها؟.

لذلك نحدد المسار المناهجي لهذا المبحث، بتجنب الاعتماد على الفكرة التقليدية للمنهج، والتي نتركها للأشغال المسلكية التي تأخذ الفنون كأسمال فكرية متبقية من كل شيء، معتمدين تقطيعًا متوافقًا من أنساق عدة، منها ما يسميها «غدامير Hans-Georg Gadamer" بـ الحس الفني" للمناهجية المعرفية القادرة على أن تضع ما هو نافع إلى جانب ما هو دقيق، في سياقٍ يفترض سلفًا الثقافة بمعناها الذي يستعيده غدامير من هيغل Friedrich Hegel[5]، وذلك من أجل أن نصل إلى « لمس مؤسسة الفن في ذاتها » وفقًا لتعبير «مارسيل موس Marcel Mauss "[6]، والذي نجده سديدًا في موضوعنا المتعلق بالفنون البصرية، لئلا يكون كلامنا عن موضوعنا مختلطًا بما هو ليس بموضوعنا. كما جرت العادة في معظم ما يكتب حول الفنون البصرية، ونعتمد ذلك لاعتباري؛ الأول: هو إبستيمي/ معرفي، سيكون مركبًا من توافق حساس بين ما هو متوافر داخل المجال وخارجه في

(4) جوليان ستالابراس، الفن المعاصر، مروة عبد الفتاح شحاتة (مترجمًا)، (القاهرة: مؤسسة هنداوي، 2014) ص 13

(5) هانز جورج غدامير، الحقيقة و المنهج، حسن ناظم وعلي حاكم صالح (مترجمان)، (ليبيا طرابلس: دار أويا للنشر، 2007)، ص66.

(6) مارسيل موس، سوسيولوجيا الصلاة، محمد الحاج سالم (مترجمًا)، (بيروت: دار الكتاب الجديد، 2017)، ص57.



آن معًا. والثاني متعلق بموضوعنا عن التشكيل السوري، والذي يأخذ في اعتباره الفنون البصرية وحسب، أي التصوير، والنحت، وما يندرج تحت المسمى الفضاض لـ "الفن المعاصر" بمختلف وسائطه، إضافة إلى التركة الأثرية للمنطقة التي ندرجها في صميم التجربة الحسية، والتي هي - أي الآثار - مَنهل بصري مفارق في الحركة التشكيلية السورية ومحيطها أيضًا. إذ لم تشتغل تلك الوفرة الغشتالتية للصيغ النحتية في آثار الحضارات المتنوعة على امتداد سورية بوصفها مرجعيةً تأسيسية للتصورات المتعلقة بالشكل و رمزيته. وقد جاءت الدراسة النظرية للمعطيات الأحفورية في سورية محصورة في حدودها الجهوية الضيقة، مختزلًا هذه الأخيرة إلى نسق تصنيفي لحقب تاريخية متعاقبة وحسب. فالجهد الذي بذله عفيف البهنسي(7) في مجال تاريخ العمارة الإسلامية وآثار الحضارات المتنوعة في سورية، لم يتحول ولا بأي شكل من الأشكال إلى فعل نقدي داخل نظرية الفن(8). وكتابه الذي قدمه محاولةً في ممارسة النقد الفني، لا يمكن أخذه على محمل الجد، فهو تجميع لكل ما هو خاطئ في النقد وفلسفة الفن(9).

وقياسًا على ما تقدم، سنتناول في هذا المبحث تجربة الفنانين السوريين من دون أن نستخدم تعبير الفن السوري.

التجارب المؤسسة للتشكيل في السوري

ليس من باب المصادرة أن نقتصر في اختيارنا على بعض التجارب الحاملة للقيم البصرية التي نقلت التشكيل السوري من حالة الحِرفة إلى وضعه الذي ينسجم مع تصور الفن من حيث كونه تكوين رؤية. وعدم إلمامنا بتجارب أخرى لا سبيل إلى تناولها في هذا المبحث، يُعزى إلى القيد المتعلق بشرط الكتابة هنا، و ليس تناسيًا لها. لذلك سوف نعتمد نماذج عدة من التجارب التشكيلية في

---

(7) عفيف البهنسي 2017-1928: مؤرخ وفنان تشكيلي وأستاذ للفن من سورية.

(8) أبرز كتب عفيف بهنسي في هذا الإطار: الفن التشكيلي العربي، (دمشق: الأولى للنشر والتوزيع، 2003).

(9) عفيف بهنسي، النقد الفني و قراءة الصورة، (دمشق: دار الوليد، 1997)، ص 20.18.17.16



سورية التي يمكن من خلالها أن نهيكل تاريخ الأساليب الفنية ومشكلات ظهورها، وطبيعة الوسائط المستخدمة، ونزعة «التهوه" الشكلي /Identité à soi هويته هو بالذات/ ومدى قدرتها على تحديث المحلي بعيدًا عن صبيانية العودة إلى الموضوعات المحلية وسذاجة التقنيات التي تكرر ذاتها لتثبيت هوية محلية فارغة. بل كذلك يمكننا دراسة المدى الذي وصلت إليه تلك التجارب، وقدرة الأجيال التي جاءت بعدها في تطويع تأثيرات الحداثة الفنية التي دفعتها جملة من الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية، بل حتى التأملية، التي لم تحدث حتى هذه اللحظة، حواملها الأساسية في نظامنا الاجتماعي. وصل إلينا تقنيًا الفن المفاهيمي والفيديو آرت وفنون الأداء، إلخ... مثلما وصلت إلينا الأسواق الحديثة، وتطبيقات الشبكات الاجتماعية. تلك القشور التي حولت المجتمعات إلى فُرجة لجمهور مُخدر ومهووس بالبقاء على منصة العرض.

جاء الفن التشكيلي السوري في وسائطه وأساليبه متأخرًا عن حداثة البلدان الأوروبية التي تتلمذ فيها فنانون سوريون خلال ذروة التقلبات الأسلوبية في أوربا وأميركا، وبكل تأكيد التأثير الروسي خارج روسيا، بعد ظهور فلاديمير لينين Vladimir Lenin الذي كان يرى في الفن مجالًا لعمل البروليتاريا، ووسيلة تحريض دعائية[10]. فهرب من روسيا كل من مالفيتش Kazimir Malevich[11]، ورودشنكو Alexander Rodchenko[12] وشاغال Marc Chagall[13] وروثكو Marc Rothko[14] وآرشيل غوركي Arshile Gorky[15] وآخرين غيرهم، أسهموا في تأسيس تيارات الحداثة وما بعدها في كل من أميركا و أوروبا.

---

(10) فلاديمير لينين، في الأدب و الفن، يوسف حلاق (مترجمًا)، (دمشق: وزارة الثقافة السورية، 1973)، ص 276.

(11) كازيمير مليفيتش 1935-1879: فنان تشكيلي، ومنظر فني روسي. عُدّ من رواد الفن الطليعي في بدايات القرن العشرين.

(12) ألكسندر روشينكو 1956-1891: فنان ومصور ومصمم غرافيكي سوفياتي، وأحد رواد المدرسة البنائية الروسية.

(13) مارك شاغال 1887- 1985: فنان تشكيلي روسي فرنسي.

(14) مارك روثكو 1970-1903: فنان تشكيلي أميركي من أصول ليتوانية.

(15) آرشيل غوركي 1904-1948: فنان تشكيلي أميركي من أصول أرمنية.

لماذا حداثة متأخرة؟. لأننا إن أخذنا لوحة فاتح المدرس[16] «كفر جنة 1952» سنجدها لوحة تعبيرية بسيطة، وليس لها القدرة على تمثيل المستوى الفني الذي تطور إليه المدرس بما هو فنان مُجدد، و ليس محض ناسخ لأساليب الآخرين. ويرى بعضهم في هذه اللوحة مدخلًا لظهور الحداثة الفنية في سورية. والأصح هو عدها بداية زمنية فقط وليست منطقية، لتدرج تحول الفعل الإبداعي من الرسم التقليدي إلى الرسم الذي تحركه نزعة التعبير الخاص للكائن الجمالي. أما الأعمال التي قدمها ميشيل كرشه[17] الذي درس في باريس، ونصير شورى[18] الذي درس في القاهرة، فهي أيضًا مجرد لوحات انطباعية متواضعة، وقياسها فنيًا أمر مُربك، لأننا إن وضعنها في معادلة زمنية مع التجربة الأوروبية، أو حتى المصرية مع التعديلات التي بدأ حسين بيكار[19] يدخلها في تقطيع مساحاته اللونية، مستدمجًا فيها التراث النوبي و حوض النيل في عمومه. ولا أقصد لوحاته التي كانت موضوعاتها مستمدة من الأشكال الجاهزة في المعابد الفرعونية، بل الصيغ الجديدة في تقطيع السطوح اللونية والتقليلية المركبة - إن جاز التعبير - لكتلة الجسد في هيكل الزورق والصيادين. وكذلك لا يمكن مقاربة أعمال تلك المدة بما كان قد بدأته بغداد عبر معهد الفنون الجميلة والجماعات الفنية التي استخرجت معالجات بصرية من قبها وأوابدها الأثرية، ظلت تشتغل كحوامل هوياتية مستقلة عن التصور الأوروبي للجسد، والفراغ، والضوء. نذكر على سبيل المثال تمثال «المتنبي» للنحات محمد غني حكمت[20]، وعلى الرغم من كتلته الواقعية، إلا أن الوجه جاء محفورًا بناء على ثلاثة مراجع: وجه سرجون الأكادي، والرسومات التي قام بها الفنان من دراسته لوجه الناس في الكوفة، وفكرة الأنا المتكررة في ديوان المتنبي. والعباءة مؤلفة من منحنيات خطية أقرب إلى أقواس القصب، وليس فيها

---

(16) فاتح المدرس 1922-1999: فنان تشكيلي سوري.

(17) ميشيل كرشه 1900-1973: فنان تشكيلي سوري.

(18) نصير شورى 1920-1992: فنان تشكيلي سوري.

(19) حسين أمين بيكار 1913- 2002: فنان تشكيلي مصري من أصل قبرصي تركي، ينتمي إلى الجيل الثاني من الفنانين المصريين، من أشهر الكتب التي ضمت أعماله: صور ناطقة، رسم بالكلمات.

(20) محمد غني حكمت 1929-2011: الملقب بشيخ النحاتين، وهو نحات عراقي، من أشهر أعماله: شهريار وشهرزاد، نصب كهرمانة في ساحة كهرمانة في بغداد، تمثال عشتار، وتمثال حمورابي.

ما يجعلها تكرارًا لأسلوب المستقبلية الإيطالية التي تترجم فكرة السرعة إلى منحنيات قصيرة شديدة التقطيع، وهي التجربة التي يعرفها جيدًا حكمت بحكم دراسته في روما. كانت تلك مفارقة سورية بامتياز. فحتى الأعمال التي ظهرت بعد مجيء الفنان الإيطالي جويدو لاريجنا للتدريس في كلية الفنون في دمشق سنة 1962، لم يتجاوز تأثيره المستوى التقني، وأعمال جماعة D[21] التي عرضت سنة 1965 تجارب متأثرة بخصائص بصرية متنوعة، لكنها كانت متقاربة في مرجعيتها كأعمال على غرار أعمال التكعيبية والتعبيرية والانطباعية في حدودها التقليدية.



لوحة «كفرجنة، 1952» للفنان فاتح المدرس

(21) جماعة فنية ظهرت في دمشق. كانت مؤلفة من فاتح المدرس و محمود حماد و نصير شورى و ألياس الزيات. قدمت أول معرض لها سنة 1965.

فاتح المدرس مُرتجل التجديد 1922 - 1999

يقول فاتح المدرس في الفيلم الوثائقي الطويل عنه، بأنه لم يكن يمتلك جسارة بيكاسو Pablo Picasso[22]، و كان أقرب إلى فان كوخ Vincent Van Gogh[23]. إلا أنه يُعد الفنان الأكثر تجريبًا ضمن حدود اللوحة. لقد أشرنا أعلاه إلى أن لوحته "كفر جنة، 1952" التي تؤشر إلى بداية الحداثة الفنية في سورية بأنها كانت لوحة متواضعة، لكنها لم تكوّن سوى البداية. إذ شرعَ بالتحول إلى تجريب مستمر رافقه إلى نهاية حياته. فخلافًا لكيالي[24] الذي استقرّ إجرائيًا في لوحاته معظمها على معالجات تكوينية رسّخت أسلوبه في الخط واللون والفراغ. كان المُدرس على غرار ماتيس[25]، فنانًا متنامي التجريب. يغير كل مدة طريقته في معالجة الوجوه، ويعيد تركيبها معماريًا، ويفتح الفراغ على أبعاد تجريدية تتقاطع مع فكرة الفراغ التشجيري لموندريان Piet Mondrian[26]. لقد أخذ المدرس من الثياب الفلكلورية لمنطقة عفرين التركيبَ المخروطي للقبعة المثقوبة المستخدمة في ثياب النساء والرجال هناك، وأعاد توظيفها لونيًا ومعماريًا في جعل الوجه مركبًا من وجوه تتعامد لتكون بيوتًا. وقد كانت تلك الاستعارة أولى التحديثات الشكلية التي أدخلها المدرس في التشكيل السوري كصيغة بصرية محلية لتكوين الجسد في البداية، ومن ثم تطويرها إلى معالجة فراغية للمكان. إذ لم تبقَ تلك المعالجة محصورة في الجسد، بل تحولت أيضًا إلى إجراء معماري لتوزيع العناصر في الفضاء، وكذلك اشتغلت بوصفها مخارج لنزع الإطار عن الشكل، وفتح اللوحة على ما هو خارجها.

غير أن ذلك لا يختزل تجربة المدرس، فمن العبث أن نربط لوحته «العشاق، 1960» بلوحته «قُداس، 1973»، وما جاء بعدها من تنوعيات مستمرة في تشكيل الوجه/ المكان. وقد رفدت هذه

(22) بابلو بيكاسو 1881-1973: رسام، نحات، وحفار إسباني، أشهر أعماله لوحة نساء أفينيون، ويعد من رواد المدرسة التكعيبية.

(23) فنسنت فان كوخ 1853-1590.

(24) لؤي كيالي 1934-1978: فنان تشكيلي سوري.

(25) هنري ماتيس 1869-1954: فنان تشكيلي فرنسي. يعد من رواد المدرسة الوحشية.

(26) بيت موندريان 1872-1944: فنان ومنظر فني هولندي، يعد من رواد الأسلوب التجريدي في القرن العشرين.



الحيوية الحركة التشكيلة السورية بشروط نوعية، ظهرت كأنها انبثاقات، وليست تطورًا تاريخيًا للصيغ البصرية في سورية. إذ لا يمكننا الإحالة إلى المرحلة التي سبقت نهايات الخمسينيات في سورية في مرحلة ممهدة لها. ولا نعثر على أثر للعمارة التدمرية أو البدائع الأثرية المذهلة في تل براك، كوجوه حضارة «ناغار" العابر للزمن، والتي لم تشتغل كمرجعيات بصرية في إعادة صياغة الأشكال التي بها يمكن أن نؤصل دورها في تحديث التعبير الشكلاني.


fateh al moudarres
The lovers
oil on canvace
70 x 100
1971

لوحة «العشاق، 1971» للفنان فاتح المدرس

لقد بدأت سورية في تأصيل تجربتها التشكيلية مع نهاية الستينيات. وتسارعت وتيرة التحديث في الوسائط التعبيرية مع نضج تجربة الرعيل الأول المؤسس للحياة التشكيلية في سورية؛ أي معارض فنية، وكلية فنون، دخول النحت مؤثرًا مدينيٍ في صيغة النُصب، وبدء عودة الفنانين من خارج سورية إليها، وتقديمهم تجاربَهم الهجينة أسلوبيًا حينذاك، والتأثير البليغ الذي أحدثه كل من فاتح المدرس، ومروان قصاب باشي[27]، و لؤي كيالي، ونذير نبعة[28]، وغيرهم من الفنانين. ولحسن الحظ، كان هناك الناقد المميز صلاح الدين محمد[29]، الذي ضخَّ في الحياة التشكيلية المعرفة المتوافقة مع التحليل البصري لأعمال تلك المرحلة. و تعد دراسته التي تناول فيها أعمال لؤي كيالي[30] بمنزلة إخراج نقدي لأعمال كيالي، وانتشالها من سذاجة القراءات العاطفية التي ما زالت تبتسر تكوينات كيالي إلى موضوعاتها، وشخصيته المختلفة، وموته التراجيدي.

(27) مروان قصاب باشي 1934-2016: فنان تشكيلي سوري ألماني، من جيل المحدثين في سورية.

(28) نذير نبعة 1938-2016: فنان تشكيلي سوري، يعد من جيل المحدثين في سورية.

(29) صلاح الدين محمد 1949-2016: ناقد و باحث جمالي. الوحيد الذي كتب في النقد الفني وفقًا لأسس معرفية منفتحة على تخصصات عدة. تعد دراسته عن الغرافيك التي قدمها في بينالي القاهرة 1993 من بين أهم ما كُتب في حينه حول فن الغرافيك في العالم العربي. وألف كتابًا عن الفنان «لؤي كيالي» عُدّ متميزًا في أسلوبه.

(30) صلاح الدين محمد، «مأساة لؤي كيالي من البداية وحتى النهاية كفنان وكإنسان»، جريدة الثورة السورية،(1979-01-03)، الملحق الثقافي

fateh al moudarres
Requiem
oil on canvace
65 x 60 cm
197"

لوحة «القداس، 1973» للفنان فاتح المدرس.

لؤي كيالي من وجهة نظر مينمالية[31] 1934 - 1978

أسهمت تجربة كيالي في دفع المنتج البصري في سورية إلى مستويات متقدمة، وقدرته التجريدية في إنتاج مساحات لونية من تدرجات طيفية داخل الوحدة اللونية ذاتها، وعمله على الجسد في مستوى مركب من ثلاث معالجات: عبر الخط التقليلي Minimal، والذي إن عزلناه عن كتلة الجسد، سيبقى منه تجريد خطي في منتهى الاختزال، وقادر على الاستمرار في توليد دلالة مستقلة كالأشكال الخطية التي كان يقدمها النحات ألبرتو جياكوميتي[32]. فالجسد في أعمال كيالي، هي حفريات في الهيكل البصري لمعمار الجسد. وقد أُغفِلَ البعد المينمالي في أعماله لأسباب عدة، أهمها عدم استخدام فكرة التقليلية بعيدًا عن تصوراتها الهندسية أو التزينية «لوحة الخياط 1971». ولذلك، استمر تأثير تلك الهيكليات في الظهور في تجارب تشكيلية أتت بعده. أما البُعد الآخر لديه، فقد كانت في تحويره لكتل الأجساد من أجل إنشاء معمار يكون بذاته علامة دلالية مضاعفة. لا نقصد من ذلك الوحدة المعمارية للوحة ككل، مأخوذًا في اعتبارها الفراغ، بل الهيكل المعماري للتكوين الذي يتضمن على علاقة الأجساد بعضها ببعض وفقًا للتحوير الخاص بها، وعلاقتها بالفضاء الذي تبرز فيه، والكتلة التي تؤسسها هذه العناصر كشكل مواز لها. لذلك تتوافر عناصر إخراجية عدة في بناء الكتل لديه. ويمكن فصلها ورؤيتها مستقلة وفي علاقة مع غيرها من العناصر. لذلك يكون الفراغ في تلك اللوحات مشغولًا من درجة لونية متماثلة لتحييد الثقل اللوني، ومن ثم تجريد المكان من بعده الهندسي وتحويله إلى عُمق لامتناه. وهذا ما أضاف إلى فكرة الجسد لديه إمكانها الهندسي أيضًا، ففي لوحة «في القرية 1977» يمكننا أن نرى جسد القرويات كتمثيل معماري للمكان. كل قطعة ثياب، وكل عضو في الجسم، يأتي كشكل مستقل عن الجسد، ومنفتح على ممكناته المعمارية. وإن أخذنا تلك الأجساد في هذه اللوحة أو غيرها أيضًا، في مقطع عرضي، يمكن أن نحصل على تراكيب تجريدية، ترشد الجسد إلى الحركة التي توفرها هندسة الفراغ في المدينة.

---

(31) المينماليزيم Minimalism أو التقليلية: حركة في الفن ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية تقترح تشكيل العمل الفني من عناصره الأساسية الأولى بناءً على بنية تكرارية. كأن تتشكل اللوحة من عنصر موتيف بسيط متقشف ومتكرر، أو تتألف القطعة الموسيقية من لحن أوّلي يتكرر على امتداد زمن العمل الموسيقي.

(32) ألبرتو جياكوميتي 1966-1906: نحات، رسام، وفنان سويسري. عرف بمنحوتاته البرونزية النحيلة والممشوقة، مما شكل له أسلوبًا فنيًا متميزًا.



louay kayali
oil on canvace
For the cause / 1967

لوحة «بلا عنوان، 1967» للفنان لؤي كيالي.

وقد استقرت المعالجة اللونية لدى كيالي على التجريد التقليلي في لوحاته معظمها. وبحكم اعتماد تعابير خاطئة في اللغة، تُصنف أعماله مدرسيًا بأنها أعمال تعبيرية. هذا الوصف يلجم رؤية المتلقي إلى الوفرة البصرية التي كان يحقّها كيالي في الخط والمساحات اللونية لكتلة الجسد لديه. خذ مثلا لوحة «الأمومة»، حيث كل مساحة لونية تشتغل فراغيًا في المستوى نفسه. وخطوط الجسم مستقلة عن ألوان المساحات. بل يمكننا إفراغها من اللون، وسيبقي اللوحة فاعلة دلاليًا كشكل خطي منفتح على عمق غير محدد. إذ لا يوجد توجه للضوء، ولا تبئير لوني له. وهذا الحس التجريدي التقليلي يظهر في لوحته «أشجار، 1959» التي رسمها في روما. حيث يمكننا أن نأخذ أرضية اللوحة كلوحة مستقلة، ويمكن مقاربتها بالتجريد الذي كان قد بدأه مارك روثكو الذي كان يهندس الكتل اللونية بحواف ضبابية ومنتجة للون الذي يأتي من الانعكاس المتخيل بين درجتين لونيتين. لقد أثمرت هذه الخصائص البصرية في تجربة كيالي، معيارية فنية ضرورية لتحديث الفن في سورية. وقد كان لعلاقته مع فاتح المدرس دور أساس في ذلك. لأننا يمكن أن نعبر المدرس، هو المختلف في كل شيء عن مجايليه، ما منح الآخرين دائمًا حرية البقاء على خصوصيتهم.

louay kayali
oil on canvace
1973

لوحة «الأمومة، 1973» للفنان لؤي كيالي

عُمر حمدي/مالفا فارسُ الضوء (1952- 2015)

تأخرت عودة عمر حمدي/ مالفا إلى سورية. فقد كان أول معرض له بعد تجربة المهجر، هو ذاك الذي استضافته قاعة أتاسي بدمشق سنة 2000. غير أن أعماله كانت حاضرة في سورية عبر «الكاتلوغات" التي كانت تصل إلى الأوساط التشكيلية. وقد شكلت تجربته التجريدية التعبيرية، والتجريدية الحركية والانطباعية، فارقًا في مفهوم التجريد. إذ إنها في تجريدها المطلق، تتضمن على أسس تعبيرية مختلفة عن تلك التي كانت تظهر في التوجهين الأميركي المتنوع، والأوروبي الشاسع. ونظرًا لهيمنة المؤسسات الغربية على تراخيص ظهور الأسماء في المجال، لم يكن متاحًا لاسم شرقي أن يتفوق على انطباعية الفرنسيين في عقر دارهم، وهو ما تعرض لها عمليًا المفكر الأميركي من أصل مصري إيهاب حسن[33]. حيث نُزعت من هذا الأخير منزلته بوصفه مؤسسًا منطقيًا لمفهومي الحداثة وما بعدها لصالح رفيقه الأوربي جان بودريار [34]Jean Baudrillard.

(33) إيهاب حبيب حسن 1925-2015: ومفكر ومنظر أدبي أميركي من أصول مصرية.

(34) جان بودريارد 1929-2007: عالم اجتماع، فيلسوف، ومنظر ثقافي فرنسي.

Omar Hamdi Malva
mixed media on canvace
150 X 150
2010

لوحة «بلا عنوان، 2010» للفنان عمر حمدي مالفا

لم يكن مالفا مؤسسًا للانطباعية ولا للتجريد في وضعيتها المتحولة باستمرار، خصوصًا ضمن الفضاء الأميركي. غير أنه قدم إضافته التي لم تأخذ حقها النقدي في التقييم الجمالي، لا في أميركا التي كان يعرض ويبيع فيها، ولا في أوروبا التي لجمته بأدوات ناعمة. لقد ذهبت مؤخرًا إلى بيت كلود مانيه Claude Monet[35]، ودرست البركة و زنابق الماء التي صنعها مانيه Edouard Manet[36] قبل رسمها، إذ كان خبيرا في الزراعة وتصميم الحدائق، ومكتبته تحتفظ إلى الآن بمجلدات علم النبات. رسم عمر حمدي برسم لوحة مانيه. وقد كان هذا التقليد موجودًا في أوروبا منذ بداية القرن العشرين، لكنه جعلها لوحته هو. وعند المقارنة بينهما، يستحيل أن نجد الضوء ذاته. لقد اشتغل مانيه لمدة سبع دقائق كل يوم على درجة الضوء في ألوان البركة. بينما قلب مالفا المشهد، وبثَّ فيه ضوءً أكثر إشراقًا، حولت البركة إلى سطح غير مبئر، مغيرًا بذلك نسبة تكسير الضوء، ما وضع عمق البركة على سطحها، ومحايثًا لتشكلات الأغصان المنعكسة على سطح الماء. هذه الإضافة التجريدية للوحة انطباعية ظلت دون دراسة في المجال الأوروبي. فالتبجيل يجب أن يبقى حكرًا على النسخة الأصل، والتدنيس الذي أضافته ضوئيًا، عين مالفا الذي تربى على سطوع الضوء في الحسكة، جعلت من اللوحة الأصل شيئًا ملتبسًا. أو وفقًا لتعبير سارتر Jean Paul Sartre[37]: "باتت العلاقة بين اللوحتين واقعًا سيئ النية".

(35) كلود مونيه 1840-1926: فنان تشكيلي فرنسي، يعد من مؤسسي الحركة الانطباعية في الرسم.

(36) إدوراد مانيه 1832-1883: فنان تشكيلي فرنسي. يعد واحدًا من مؤسسي الحركة الإنطباعية في الرسم.

(37) جان بول سارتر 1905-1980: أديب، كاتب مسرحي، وفيلسوف فرنسي، يعد من مؤسسي التيار الوجودي في الفلسفة والأدب.



Omar Hamdi Malva
oil on canvace
200 X 160

لوحة «بلا عنوان» للفنان عمر حمدي مالفا

أما أعماله التجريدية التعبيرية المتأخرة، فقد كانت هدمًا للتصنيف. وفرضت على المتلقي أن يتحرك في محيطها ضمن قوس نصف دائري، إلى جانب المسافة التشكيلية المتعارفة في الأمام والخلف أمام اللوحة. والكتل اللونية تحرك عين المتلقي من دون أن يتحرك جسمه، وفقًا لبؤر لونية متوزعة كتعشيق لطبقات لونية داكنة، تفرز حواف متدرجة اللون، ضمن مساحات ضيقة جدًا، تنفتح على درجات لونية باهتة وفقًا لتوازن شديد الحساسية بينها.

بينما قدم بورتريهات ضخمة، مشغولة بطبقات لونية شفيفة جدًا، جعلت حركة الضوء عبرها، متوجهة وفقًا لأثقال لونية أشبه بالمسحات، محولًا بذلك الواقعي إلى طبقات ملموسة من المتخيل، وكأنه يقوم بتحرير اللامرئي عبر طبقات لامتناهية من الشفافية. فكان الوجه بالنسبة إليه، تدرجًا في الهيئة أو استهياء وفقًا لصيغة هوسرل Edmund Husserl[38]. وهذا التدرج في الهيئة، عالجه حمدي بشفافية الدرجات المشرقة من اللون، والتي يكون اختلال توازنها في منتهى الحساسية، لكن نظرًا لراعته الفائقة في الرسم الواقعي، وعمله الحرفي في النسخ التجاري للوحات الانطباعيين لمدة ست سنوات في بداية استقراره في فيينا. وعيونه التي لم تكن إلا عينًا، ولكن يا لها من عين. وفقًا للصيغة التي قالها سيزان Paul Cezanne[39] عن مونيه.

بهرام حاجو تحليل اللمسة (1952 -)

ما قرأته عن أعمال بهرام حاجو معظمه، سواء باللغات الأوروبية أم العربية أم الكردية، تجتر الثيمة ذاتها. موضوعات العزلة والجسد والكبت والسياسة. وقد نفيت ذلك عن تجربته، عبر دراسة

(38) إدموند هوسرل 1938-1859: فيلسوف ألماني. يعد مؤسس تيار الظواهراتية في الفلسفة.

(39) بول سيزان 1839-1906: فنان تشكيلي فرنسي، لعب دور كبيرًا في ظهور تيارات فنية متنوعة في بدايات القرن العشرين.



في مجلة علامات[40]. تربى حاجو في بلدة صغيرة بالقرب من القامشلي. محيطها مساحات شاسعة من الحقول التي تتحول إلى عراء أجرد بعد موسم الحصاد. هضاب منخفضة و أشجار وحيدة في حدبة بعضها. والضوء وحده في المدى الشاسع، حيث الإنسان مجرد نقاط مذرورة. رحلت هذه العناصر معه إلى ألمانيا حيث درس ويعيش فيها إلى الآن. وعندما رسم الطبيعة في ألمانيا. جاء التجريد ضرورة للتعبير عن التراب الذي يسكنه. غير أن هذه المعطيات الحسية متوافرة في أمكان أخرى أيضًا، لذلك لا يمكننا عدها خصائص فريدة منطبعة في تجربة بهرام دون غيره. وفي مقابلة مع مروان قصاب باشي على التلفزيون الأردني، ذكر أنه أخذ معه إلى ألمانيا ضوء دمشق.



Bahram Hajou
Oil on canvace
70 x 80 cm
2010

لوحة «بلا عنوان، 2010» الفنان بهرام حاجو

---

(40) سامي داود، «التباس وجود الجسد في أعمال بهرام حاجو"، **مجلة علامات المغرب**، العدد 41، (2014)، ص 57.

طبعًا لا يوجد شيء اسمه ضوء دمشق وضوء عمان وضوء بيروت، المناخ متماثل في المنطقة، وأي فنان يخرج منها سيكون مجبولًا باستعدادات ضوئية وفراغية، تبقى فاعلة في طريقة تحسسه للدرجات اللونية والعلاقات بين الكتلة والحجم. ومع بهرام وقصاب باشي تغيرت مع الوقت تلك الدرجة اللونية في أعمالها. باتت الألوان الجلية والداكنة أكثر حضورًا من الألوان المشرقة في أعمالهما، لكن ما ظلّ مؤثرًا مع بهرام، هو الحسية الفراغية لقرى بلدة «تربه سبي»، وملمس الجدران المصقولة بالقش والطين، ونظام اللطخة المعتمدة في تلوين أطراف الشبابيك بالكلس الأبيض الذي تقوم به غالبًا النساء من دون استخدام فرشاة للصبغ. محض خرقة مغموسة بالصبغ الكلسي، تعزل النافذة عن لون الجدار الطيني. وهذا ما يظهر في معظم لوحات بهرام، اللمسة/ اللطخة التي تشرح طرزًا من العلاقات البصرية، ليست ذات وقع غربي. وعلى الرغم من أن لوحات الطبيعة لدى بهرام تعتمد درجات لونية مختلفة عن تلك التي تؤسس في بئتنا تاريخًا طيفيًا للعين، حيث ظهرت الدرجات اللونية المشبعة على حساب السطوع، إلا أنها تقدم تكوينات بإخراج بصري لتوزع العناصر في الفراغ الشاسع المتوافر في القرى التي ينحدر منها، وكذلك في بنية اللمسة لديه. فاعتماده على الكنفاس الخيش، وعدم استخدام الفرشاة، ليست محض اختيار حر لتقنية ما، بل انطباع بالأثر البصري للبيئة، لذلك يكون الفراغ في لوحات الطبيعة لدى بهرام هو الشكل المركزي، وبه تتحدد أحجام بقية العناصر التي تأتي صغيرة الحجم، هامشية، ضعيفة الكتلة. فالإنسان والأشجار والبيوت تدور في مدار الفراغ كعلامات ضئيلة، وألوانها إما سوداء داكنة أو خطوط باهتة.

لا شك في أن اللطخة اللونية، موجودة في ثقافات مختلفة. وبعض صياغاتها متشابهة في حدود ما تشترطه المشابهة في الشكل، وظهورها في أعمال بهرام بهذا التنوع كان تحديثًا مرغوبًا في المنجز البصري السوري خارج سورية، لكن ما أخذته المؤسسات الأوروبية من تجربته ظلت في إطار النمذجة النمطية التي تستسيغها السوق الأوروبية لتسويق فكرة ما عن الجسد.

bahram hajou
oil on canvace / 80 x 70
2010



لوحة «بلا عنوان، 2010» للفنان بهرام حاجو.

خاتمة

يزخر المنجز البصري السوري بأسماء مهمة أخرى سواء في الداخل أم في الخارج. وثمة تنام في التجارب التي تضيف إلى هذا المنجز تمايزه وخصوصيته. وقد جاءت الحرب لتفرض اشتراطاتها البصرية على العملية التعبيرية ككل، وعلى نحو خاص على الصورة. إذ تحول الواقع السوري إلى صورة كونية؛ الجسد الملقى به على حواف البقاء، والجسد المفتت، المنتفخ، المنكمش، المستباح، وهو في المحصلة صورة ذاتية الترميز. إنّ رهان الصورة هنا، هو في كونها ثقيلة، والتعبير عنها بما يتجاوزها أربك كثيرًا من الفنانين، خصوصًا أولئك الذين وصلوا إلى الدول الأوروبية، حيث كانت السوق في حاجة إلى الصور الخام للحرب، فباتت العناوين تتشابه، وكذلك المضامين والأشكال. قلة من الفنانين السوريين تَنبهوا إلى ضرورة عدم الانجرار وراء إغراءات المؤسسات الأوروبية أو السورية التي نزعت إلى اختزال الفن السوري إلى فكرة الحرب على غرار النمذجة الإعلامية.

الحرب موضوع معقد، صورتها نسيجية ومركبة من طبقات تنحدر إلى ما قبل الحرب وبعدها. وقد جاءت تجربة الفنان الشاب جوان خلف[41] تحت عنوان «الافتراس 2014» في أثناء إقامته في دمشق. من بين التجارب التي اشتغلت بحساسية عميقة لمفهمة فكرة الصراع. إذ قام بتمويه الحرب من أجل الوصول إلى عمقها، مستخدمًا لفائف الشاش لبناء أجساد في حالة تراكب حركي مخادع لعين المتلقي. وكانت العلاقة بين الحيوانات ملتبسة، إذ أخفى هوية الافتراس، ولم تقوَ العين في إيجاد الفرق بين المفترس والضحية. وقد ساعدته تقنية لصق الشاش على تكسير الضوء في الفراغ، فكانت الأجساد تظهر وتختفي في اللوحة، وكأنها انبثاقات مباغتة لمختلف أشكال التوحش. بينما قدم النحات خالد ضوا[42] صياغات مميزة لأشكال مصنوعة من الثقوب، ودخل عمران يونس[43] في عمق القبور، في ما يمكننا تسميته بمخيلة الموتى، ووضع لطخات فاقعة في القبور المرسومة بالفحم، كتنبيهات بصرية إلى شيء لا يموت بالموت.

(41) جوان خلف 1982-: فنان تشكيلي سوري.

(42) خالد ضوا: نحات سوري برز أعماله النحتية منذ عام 2011.

(43) عمران يونس 1971-: رسام وفنان تشكيلي سوري.

تشتت الفنانون السوريون في أرجاء المعمورة، لن يكون بالضرورة عاملًا إيجابيًا. فما زالت الأعمال الغرافيكية التي أنجزها ياسر الصافي[44] في دمشق أهم بالنسبة إلي من أعماله التي قدمها في برلين. وكذلك الأمر بالنسبة إلى تجربة عبد الكريم مجدل بيك[45]، وحسكو حسكو[46]، واختفاء نهاد الترك[47] في المهجر. مع عدم حصول تجارب أخرى على منزلتها المستحقة، لا في التشكيل السوري، ولا ضمن الدول التي يوجدون فيها، من مثل تجربة إبراهيم الحسون[48]، وعصام حمدي[49]، وخديجة بكر[50]، وآخرين غيرهم، مع توافر مستمر لشبكة العلاقات التي تنتج ما تريده بمعزل عن القيمة الفنية لأعمال ما، وتفرضها كأنها أعمال ذات قيمة.

(44) ياسر صافي 1977-: حفار وفنان تشكيلي سوري.

(45) عبد الكريم مجدل بيك 1973-: فنان تشكيلي سوري.

(46) حسكو حسكو 1973: فنان تشكيلي سوري.

(47) نهاد الترك: فنان تشكيلي سوري، حقق معرضه الفردي الأول في بيت المدى للثقافة والفنون، دمشق 2001.

(48) ابراهيم الحسون 1972: فنان تشكيلي سوري.

(49) عصام حمدي 1964-: فنان تشكيلي سوري.

(50) خديجة بكر: فنانة تشكيلية وفنانة تجهيز سورية. تميزت في عملها التجهيز «صوتي الصغير لايستطيع أن يكذب»، معرض ثورات شخصية، غاليري أتاسي، دبي 2019.

المراجع

1. بهنسي. عفيف، النقد الفني و قراءة الصورة، (دمشق: دار الوليد، 1997).

2. ستالابراس. جوليان، الفن المعاصر، مروة عبد الفتاح شحاتة (مترجمًا)، (القاهرة: مؤسسة هنداوي، 2014).

3. غدامير. هانز جورج، الحقيقة و المنهج، حسن ناظم وعلي حاكم صالح (مترجمًا)، (ليبيا/ طرابلس: دار أويا للنشر، 2007).

4. كاستورياديس، كورنيليوس، تأسيس المجتمع تخيليا، ماهر الشريف (مترجمًا)، (دمشق: مؤسسة المدى، 2003).

5. لينين. فلاديمير، في الأدب و الفن، يوسف حلاق (مترجمًا)، (دمشق: وزارة الثقافة السورية، 1973).

6. موس. مارسيل، سوسيولوجيا الصلاة، محمد الحاج سالم (مترجمًا)، (بيروت: دار الكتاب الجديد 2017).



اللوحة التشكيلية في الجزيرة السورية
ظلال الألوان، فضاءات الانتماء

عبد الناصر حسو[1]

ملاحظات تمهيدية

تكاثفت الأسئلة حول ماهية اللوحة التشكيلية في الجزيرة السورية، وأغراضها، وأساليبها، وسماتها، وتياراتها الفنية، وتمايزها من أشكال فنية أدائية أخرى، للخوض في كشف دلالاتها المضمرة في ظل تزاحم فوضى المعاني. أسئلة بحجم الإشكاليات التي مهدت الطريق أمام الرؤى الجديدة المتغايرة عبر تتابع إيقاع الألوان، ومتغيراتها البيئية، ومرجعياتها التاريخية، وصيرورة ارتباطها بالمجتمع، كوننا نعيش ثقافة الأسئلة المتوالدة حول صياغة أسئلة لأجوبة محتملة. فأنتجت هذه الذهنية، فضاءات جمالية متناسجة في حالتي التناظر والتنافر، وأتقنت أدواتها المعرفية والثقافية والفنية في مجابهة سرديات الماضي بتقنيات الحاضر، ومحاولة إغواء الذات المبدعة في مواجهة الذاكرة الاستيهامية من منطلق وظيفة معرفية، اجتماعية، ثقافية، جمالية، للوصول إلى نتائج خارج سياق التوقعات.

تمظهرت اللوحة التشكيلية في الجزيرة السورية بمظاهر الانتماء إلى مكونات إثنية ذات الطابع الديني والقومي واللغوي والمعرفي، تمثل لوحة فسيفسائية، متناسجة ثقافيًا، متفاعلة اجتماعيًا، غير متقاربة لغويًا، منسجمة من الأعراق والعقائد والطوائف بفعل التعايش والتجاور. تعددت أنماط اللوحة وأشكالها الاستيهامية بالرموز والدلالات الثقافية التي تحدد هويتها وحضورها الإبداعي

(1) عبد الناصر حسو: أستاذ سابق في المعهد العالي للفنون المسرحية، أمين تحرير مجلة الحياة المسرحية سابقًا. له عدد من البحوث والمقالات المنشورة في الدوريات والمجلات العربية، ونشر عددًا من الكتب في النقد المسرحي.

على المستويين المحلي والعالمي. تميزت في أنها ذات طابع فني وفكري وفلسفي وإبداعي، بجمالية المكان وسحر جغرافيته بشكل استيلابي على امتداد مساحات شاسعة عبر فضاءات التداخل البيئي، وحقولها المتآخية مع جبال طوروس في انزياحاتها إلى البيئات الجديدة، وتأثيراتها الفنية والأسلوبية والذهنية بحسب مرجعية كل فنان في جدلية المثلث الإبداعي: نحن/ هنا/ الآن، في إشارة إلى خصوصية انتماء اللوحة إلى المكان والزمان والمجتمع عبر دلالات لونية وملامح الشخوص.

في تجليات التماهي بين الذاكرة الاستيهامية والواقع الفني بالاحتمالات كلها، شهدت الساحة التشكيلية في السنوات الأخيرات سجالًا فنيًا فكريًا حول تحديد هوية اللوحة في تجلياتها الإثنية، ومرجعياتها الحكّائية الممتدة إلى عمق التاريخ، والرؤى التي أفرزتها التجارب، وعلاقتها بالتصورات والتحولات القيمية والتكنولوجية، ومن الصعوبة بمكان أن يجد المرء أغنية أو رقصة أو لوحة فنية تنتمي إلى مكون، إلا وتأثير المكونات الأخرى في اللوحة.

أصبحت اللوحة ساحة تلاقي الأساليب والأشكال الفنية مع انفتاحها على التجارب العالمية وأساليبها في بلاد المهجر، فأنتجت لوحة غنية، متثاقفة، متأثرة بالبيئة الجديدة بوصف الفنان معبرًا عن العالمين الداخلي والخارجي اللذين تعايشهما الذات، استجابة لمحرض، والمحرض، هو «البيئة الغربية واطلاع الفنان على التجربة الفنية عند الغرب من تقنيات مختلفة وأساليب متنوعة ومدارس فنية جديدة، موجودة على الساحة الفنية، وإطلاق العنان لخيال الفنان معها لتنعكس على أعماله الفنية»[2]، وعلى الرغم من تعدد الأساليب والأدوات والرؤى الفنية والمعرفية، فلوحات الفنانين في هذه الدراسة معظمها، تتسم بتأثير جمالية البيئة/ المكان، بيئة الجزيرة السورية تحديدًا، والبيئة الجديدة المكتسبة في المهجر، إضافة إلى المهارات الفنية، والمرجعيات الثقافية.

اللوحة مركبة، لكنها تكتسب ثراء دلالتها من فعل تأملي، نقدي، تفكّري، ويعود هذا إلى „أن سعة الخيال عند الفنان مرتهن بسعة اطلاعاته، وتأملاته، ومدى قدرة جهازه الذهني والفكري والنفسي على سبك المعارف والخبرات، وتوظيفها في عملية السبك أو إعادة صياغتها مختلطة بدوافعه الذاتية،

(2) إيناس مهدي الصفار وسهاد عبيد الخفاجي، «جدلية الحسي والمتخيل في الرسم العراقي»، **مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية**، مجلد 27، العدد 5، (2019)، ص 271.



وصبها في قوالب جديدة يجري فيها الماء والدم من ذاته وروحه»[3].

من هنا نلحظ أن اللوحة التشكيلية مضللة، مراوغة، أو أن الفنان يراوغ اللوحة لخلخلة بعض القناعات، وتقويض القواعد والنظريات الأخلاقية التي طرحتها الفلسفة وعلم المنطق، واستحالة تحديد المعنى والتلاعب بالصور وأنماط التصاوير الواقعية بالرموز والدلالات، وظهر هذا الأسلوب في التقنيات التي كسرت الحدود الفاصلة بين القواعد الصارمة والتيارات الفنية إلى حد التشابك في عدد من اللوحات. قد يكون الفنان واقعيًا في بعض مراحل إنتاجه، وتجريديًا مع تحوير واقعي في بعضها الآخر، وتعبيريًا في بعض منها، وهذا أمر طبيعي، تتسم به الطبيعة الإنسانية للفنان.

تعامل الباحث مع الفن التشكيلي في الجزيرة السورية على طريقة زهرة متعددة الألوان والعطور، تجلب الفراشات والنحلات إليها، في وقت يشكل انتماء الفنانين إلى بيئة جغرافية واحدة مستوحاة من الذاكرة، وإلى ثورة تكنولوجيا الاتصالات، وحضورهم الإبداعي في بلدان المهجر، مرجعًا للفنانين معظمهم، ويعنى الباحث بنماذج من لوحات بعض الفنانين التشكيليين من أجيال مختلفة، لوحات منتقاة بطريقة قصدية، تماشيًا مع الإطار النظري للبحث مع الاهتمام بتجاربهم الفنية بما يتقاطع مع اللوحات المنتقاة، المتمايزة من تمظهرات لوحات الفنانين الأخرى، فلكل لوحة مفاتيح تغري الباحث بقراءتها، وهذه اللوحات لا تعني أنها الأكثر أو الأقل شهرة، هي لوحات فنية فحسب، قد تتضمن التجلي والتخفي. هل تتعلق هجرة الفنانين بحرية التعبير الفني، السياسي، أم هي خطوة نحو العالمية؟

يهدف البحث إلى دراسة العلاقة التبادلية بين وعي الفنان باللحظة التاريخية والبيئة، بوصفها مصدرًا لبناء اللوحة بالنظر إلى تجليات الأشكال والخطوط والألوان والفراغات كمدركاتٍ بصرية لتحقيق قيم جمالية، تعكس أثرها في «اللوحة التي تنتمي إلى العصر الذي يعيش فيه الفنان، تمثل وجهات النظر والقضايا المطروحة في هذه اللحظة، فاللوحة جزء من آلية التفاعل مع العصر لأنها متطورة، بتطور الزمن»[4].

---

(3) أبو سلام الحسن، «جماليات الفن التشكيلي بين اللوحة المقروءة واللوحة القارئة»، **الحوار المتمدن**، العدد: 2396، (2008)، http:www.ahewar.org

(4) عبد الرحمن خيرالدين، حيرة الفن التشكيلي العربي ما بين جذور واغتراب، ط1، (عمّان: أمواج للنشر، 2015). ص 41.



تمثلات البيئة في تجربة برصوما 1947 وحسيب 1960

"هل يمكن للعلاقة القائمة بين الذكرى والاستيهام، أن تُنقل إلى العلاقة بين الاستيهام والعمل الفني؟ إن ذكرى الطفولة، وهي بناء استيهامي، لم تكن ترجمة واقع موجود مسبقًا ولا التمثيل بالصورة لهذا الواقع، بل كانت من قبل بناءً بديلًا، ينوب مناب النقص في معنى التجربة المعاشة، وبالتالي تتمة أصلية، هي النص الوحيد الذي يكوّن الماضي بوصفه كذلك. فهل العمل الفني يترجم الذكريات، الاستيهامات أم هو أيضًا عودة المكبوت عودة مبتكرة على نحو تام، نص لا يترجم نص الاستيهام، بل يتيح للاستيهام، على العكس، أن يتبنين فيه، وأن يتكوّن فيه تكونًا لاحقًا؟ والحال أن الفن يعمل وكأنه ذاكرة نوعيه تتيح بناء استيهامات الفنان بناءً جديدًا»[5]. لكن ليس استيهامًا، بل هو اختراع رمزي، يفرّغ فيه حالة انفعالية كان يمكن أن يفرّغ شحنته الانفعالية بشيء آخر. هل اللوحة التشكيلية بمنزلة المرآة التي تعكس جوهر البيئة؟ وهل يُفترض بالفنان التعبير عن الأشياء الجميلة في البيئة، أم يعبّر عما يؤثر فيه بطريقته؟.

العلاقة بين الفنان والبيئة، علاقة جدلية تتحول إلى حالة حوار أو صراع يظهر تجلياتها في اللوحة التشكيلية، ارتسمت ملامحها ضمن أحوال خاصة، لشحذ الأفكار والرؤى عبر مساحات نفسية معرفية، لوضع بصمة خاصة بالفنان، من هنا، تمتاز لوحات الفنان زهير حسيب برؤى فنية ذات علاقة وثيقة بالبيئة، بوصفه الأكثر أمانة على مفردات بيئته وتراثه، ينهل منها لإنجاز أعماله الفنية التي لم تغادر ذاكرة طفولته، وفي الوقت ذاته يعتز حسيب بهويته وجغرافيته وثقافته وجذوره، فيؤكد في مقابلاته معظمها أن «الإنسان ذاكرة، أساسها مرحلة الطفولة التي تبني الشخصية، وكل الجماليات الموجودة في لوحاتي آتية من مرحلة الطفولة»[6]. وحسيب يستمتع بذاكرته في الزمن الغابر، ويحتفظ بصورها، إنه فنان يبدع حالة انفعالية، تتجسد في معظم لوحاته التي تنتمي إلى فضاءاته الأولى.

---

(5) سارة كوفمان، طفولة الفن، وجيه أسعد، (مترجمًا)، ط1، (دمشق: وزارة الثقافة، سورية، 1989) ص 122.

(6) شادي نصير، «مفردات البيئة»، **عالم نوح**، (2019)، www.nouhworld.com.

تتأسس لوحة زهير حسيب على قطعة قماش غير أملس، نافر، كتشكيل جمالي للإيحاء بمنمنمات شرقية أقرب إلى الفسيفساء والمنسوجات والبسط المزخرفة، مرسوم على خلفية اللوحة بأشكال فتنازية ذات علاقة وثيقة بالخيال، محاكاة للبيئة، مستخدمًا المواد العضوية/ الطبيعية في تكوين اللوحة مع تمازج الألوان، وتطورها وفق تناول الموضوع، يتمدد اللون النافر على خلفية اللوحة، ويزين اللباسَ وغطاءً الرأس كتقنية جمالية جديدة يستخدمها الفنان في لوحاته معظمها، ليمنحها قوة تعبيرية غنية بالدلالات وخصوصيات البيئة، فيطور تقنياته وأدواته الفنية، للإيحاء ببناء التشكيل خلفيةً.

القيمة الجمالية للألوان تعبر عن مضمون اللوحة، ولا تنحصر في الإحساس باللون منفصلًا عن طبيعته، إنما يتشكل متداخلًا ومتفاعلًا وفق تجاورها الجديد في الشكل، والفنان حسيب يمنح دلالة اللون، ويعيد صياغة مضمونه الجمالي، ضمن تشكيلات الوجوه الواضحة الملامح، ومن التداخل اللوني يتشكل الوجوه الحزينة والمقهورة والبريئة والسعيدة، وجوه محاصرة في اطار الألوان الهادئة التي تمنح الدفء والحب، فاللون الترابي المغبرّ للبيوت الطينية مستوحاة من بيئته شكلت حساسيته الفنية، لكن في بعض الأحيان، لا يمثل اللون دلالة، ودلالة الإشارة لا تتلاءم مع الشيء المدلول.

تحتل وجوه عائلة ما، في اللوحة رقم (1) وسط اللوحة بألوان متناغمة، امرأة تضم أطفالها في حالة قلق وترقب مع اللون الأحمر في تجاوره مع الأزرق السماوي، في خلفية اللوحة بياض يوحي بالعمق وسط السواد، عمق الانتماء إلى المكان، تقف العائلة على خط التماس في لحظة العبور، وكأنها الخط الفاصل ما بين الضوء والظلام، في خلفية اللوحة إلى الأعلى عُلقت تعويذة (تميمة) لحماية من في المكان، في إشارة إلى طبيعة الطاقة الروحية المستحضرة من البيئة وذاكرة الطفولة. أشكال مطرزة على خلفية اللوحة السوداء، غطاء الرأس الممتد إلى القدمين، ولونه بوجوه مقهورة حزينة تحدد خصوصية اللوحة الكردية.



لوحة رقم (1)

تتكرر وجوه المرأة التي فتح الفنان عينيه عليها للمرة الأولى بتمظهرات عدة في لوحاته معظمها، داخل مفردات البيئة التي تطغى حضورها، كالأزياء وألوانها وحركية الشخوص والملامح والوجوه البائسة الكئيبة والرؤوس المائلة والباحثة عن الحماية. تظل المرأة أيقونة كبنية أساس في لوحات حسيب جميعها، المرأة التي استوطنت ذاكرة طفولته، المفعمة بالأمومة والبؤس والمعاناة، والهاربة من التيه إلى التيه، دلالة على أن المرأة أصل الحياة والعائلة، تتقمص روحَ الطفولة كمنجز جمالي لا يتخلى عنها الفنان بتجليات عدة، في رد فعل إيجابي بأثر رجعي إلى الذاكرة الاستيهامية بمنطق الحاضر، مستخدمًا عفوية الغريزة في حالة العاطفة اللامعقلنة في استعمال اللونين الأسود والأبيض وتحويلهما إلى عنصر مركزي لشد انتباه المشاهد.

من الصعوبة فصل اللوحة عن عمقها التاريخي وجذورها الحضارية، والفنان التشكيلي برصوم برصوما «لم ينفصل عن التزود بثقافات حضارة بلاد الرافدين (الميزوبوتاميا) طيلة تطور وإذكاء ثقافته في فن التصوير. كان واحدًا من المبدعين المصورين التجريبيين الذين عشقوا التراب الرافدي موطنًا ومجالًا لأبحاثه الحضارية الإبداعية»[7]. يضمن الفنان إشارات تراثية مع تأثير التحولات الاجتماعية والمعرفية، فيغوص في الميثولوجية يترجمها إلى ألوان وخطوط على لوحاته مقدمًا حلولًا لمسألة امتداد التراث عبر الزمن.

تتعلق موضوعة اللوحة التشكيلية عند برصوما، بالإنسان المتموضع في بيئة الجزيرة عبر صياغات مرتبطة بالطبيعة والتاريخ والجذور الحضارية برؤية معاصرة، لإعادة بناء العالم عبر تكوينات فنية بألوان متصارعة، لها ملامح محددة، تحمل رسالة ذات رموز ودلالات بأبعادها الفلسفية والفكرية، بغرض إنعاش الذاكرة، ويمكن إدراك هويتها وجمالياتها المتفردة عبر الألوان الحارة التي تعكس الدفء وتموضع الألوان «بصيغ صريحة، لا تعتمد على المزج والاستنباط، تبدو في اللوحات سيطرة الألوان الحارة الأحمر والأصفر إلى جانب نسب محدودة من الأزرق والاخضر، ويشارك اللون الذهبي بنسبة كبيرة في الوحدات التزيينية والعناصر الزخرفية»[8].

(7) عبد الكريم فرج، «برصوم برصوما أصداء الرافدين في بنائية مشهدية تصور الحب والخصب والخلق»، **مجلة الحياة التشكيلية**، العدد 114/113، شتاء/ ربيع، (دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، 2018)، ص298.

(8) طاهر البني، مطالعات في التصوير السوري، (دمشق: الهيئة العامة للكتاب، وزارة الثقافة السورية، 2011)، ص 56.



إن محاولات برصوما لاسترجاع الذاكرة، هي محاولات قراءة الواقع فنيًا، عبر تجميع عناصر التكوين، وإحساسه العميق بالأزياء للشخوص التي ترتبط برموز محلية ومفهومات أسطورية لشعوب ميزوبوتاميا، وتحويلهم من صمت إلى صرخة، ولا يمكن التغاضي عن الجانب التقني في اللوحة. يقدم أعمالًا فنية تعيد إلى الذاكرة ثراء الذكريات التاريخية والبعد الروحي، بطريقة مزج أحاسيسه في عالم جديد للتعبير عن مجتمع جدير بالارتقاء، فنيًا، ثقافيًا، فكريًا.

يؤسس الفنان برصوما لوحاته بالزيت والألوان المائية والغواش، التي لا تخلو من حرارة ألوان الجزيرة، والمساحات البيضاء التي يلوّنها بالأخضر والأصفر بتدرجاتهما كظلال، وإظهار مقدرة أدائية في خطوط ترتكز على الاحتمالات اللامتناهية مشكّلة نسيجًا متعدّد الألوان والأطياف.

يصر الفنان برصوما أن يقدم نساء أنيقات بكامل زينتهن في اللوحة من خلال الألوان المستخدمة، لأنهن نبض الحياة، يشع منهن الحزن والحنين والطيبة، وربما لا تخلو لوحة له دون أن يصور فيها المرأة في إحدى أدوارها الحياتية، فغالبية أعماله التي تحتوي على المرأة بوصفها عنصرًا أساسًا أو مشاركًا تتعمد التركيز على قيمة جمالية تراثية، سواء في الثوب الذي ترتديه نساء، أم في ملامح وجهها، أم في ما تعبر عنه من عادات وموروث شعبي، يضيف جمالًا روحيًا خاصًا إليها.

يختزل برصوما التاريخ، متناولًا إياه من زوايا عدة، وبتجليات مختلفة بدلالاتها الفكرية المتشابكة. ففي اللوحة رقم (2) فرسان بخوذ ورماح، يمتطون أحصنة، مدبرون على أرضية صفراء كألوان الجزيرة، من دون إظهار الوجوه وحركة الأحصنة وقوتها، فرسان ينتمون إلى العصور القديمة، تنتصب أمامهم كتل بيضاء كحواجز، ومساحات متعددة الألوان ذات طبيعة صامتة، وبيتان متقابلان في الطرف الآخر من النهر، في العمق جبال متعددة الألوان مع ظلال الشمس الأخضر الداكن لتشكيل جمالية اللوحة. يركز الفنان على مزج التراث بالمعاصرة بالأسطورة أكثر من اهتمامه بالفرسان، يفرش ألوانه الغنية على سطح اللوحة، ويمنحها طاقة تعبيرية للعبور نحو الحداثة، بنماذج من بيئته، مستعينًا بالذاكرة، مضافًا إليها حضور سردي من خلال إغواء الألوان، وتحولاتها، وظلالها. لوحة تشكيليّة متعانقة بشكلٍ منسجم، ذات طبيعة تاريخية، وتصوير متعمد على الحكايات الشعبية، يحررها من شكلها التاريخي الظاهراتي محققة أبعادًا الانسانية في ضوء تعددية الألوان المتجاورة والمتصارعة.



لوحة رقم (2)

مرويات الكائن/ حكائيات المرأة في تجربة بشار عيسى (1950)

هل يمكن استنطاق الشخوص في اللوحة التشكيلية، لتروي حكاياتها الغابرة بمنظور الراهن؟، ربما اللوحة تنطق بحكاياتها، أو تكلف شخصية بعملية الروي بأن وراء كل لوحة حكاية، حكاية ترويها شهرزاد (المرأة الراوية) التي لا تبالي بصياح الديك، الباحثة عن الحرية، كون المرأة هي الأكثر أمانة وتشويقًا وقيادة في لوحات الفنان بشار عيسى، لنقل أحداث الماضي. تستحضر شهرزاد شخصياتها من الذاكرة المتعالقة مع الراهن، قد تكون قصة امرأة، أو حكاية شعب عانى كثيرًا من الظلم والويلات عبر لوحات تشكيلية. يتحدد شكل المحكيات انطلاقًا من استرجاع الذاكرة التي تتخلق في زمن إنجاز اللوحة، بوصف الذاكرة خزانة لترتيب الوقائع والسرديات الحكائية بما يتخللها من انتصارات وانكسارات، ويمكن التعرف إلى الوجوه من خلال تشكيلات الأزياء وملامح الوجه والألوان المستخدمة والفراغات المختلفة، وتجاورها المتناغم.

يقوم الفنان بتفكيك العالم المدرك غير المرئي، لكي يعيد خلقه، قراءته من جديد وبرؤية فنية جديدة، أو يقوم بتحويل قيم البيئة التاريخية إلى لوحة في إطار حكائي، سردي، بوصفه كائنًا اجتماعيًا يتفاعل مع محيطه الإنساني ومع مفردات الطبيعة، و(عند تعرضه لمثير معين، تحصل استجابة معينة بناءً على ذلك المثير)[9]، يأخذ منها، ليمنحها شكلاً حكائيًا، بصريًا كمشروع جمالي.

الفنان كتلة من المشاعر والرغبات غير المحققة، يحاول تحقيقها بأسلوب فني عبر اللوحة، في مجابهة مستمرة مع ذكريات الطفولة المؤرقة، ذكريات الماضي التي تشكل قلقًا وجوديًا، واللجوء إلى ماضي الطفولة ليس هربًا من واقع مشتت، متشظ، بقدر ما هو إعادة صياغة بناء الواقع أو استشفاف المستقبل الذي يحاول أن يرسمه الفنان بشكل يرتاح إليه روحًا أو يعيد إليه توازنه، فيعبّر عن منجزه الإبداعي عن صراعه الداخلي باحثًا عن استقرار، ويثبت فاعليته المنتجة للتكوينات الدالة على اعتباره كائنًا حيًا، لأن الفنان وليد بيئة اجتماعية معينة، فإنه يبذل قصارى جهده للإفادة منها، والعلاقة بينه وبين البيئة علاقة جدلية، تمثل اشتراطًا جماليًا لتشكيل فضاء جمالي متجذر في المنجز

(9) ايناس مهدي الصفار وسهاد عبيد الخفاجي، «جدلية الحسي والمتخيل في الرسم العراقي»، **مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية**، مجلد 27، العدد 5 (2019)، ص 273.

الفني.

تشكل اللوحة التشكيلية عالمًا افتراضيًا، فنيًا، مفتوحًا على الواقع، تحمل أسئلة متشابكة ومعاني عدة، بوصفها أنساقًا مضمرة تصعب رؤيتها من خلال المشاهدة العابرة، باعتبارها تتخفى وراء الظاهرة الجمالية، وتفرض نسقًا جديدًا من التفاعل، نقرأها كنص بصري، (تجتمع فيها قيمًا تعبيرية تتجلى في الأشكال التي تصوغ مفرداتها (خطوط، ألوان) بما تولده من أضواء وظلال وفق أنساق مختلفة، ومن أجل قراءتها لا بد من معرفة مفرداتها وأدواتها التعبيرية، ووسائل صياغتها، والهدف من إنجازها، لذلك، لا بد من دراسة البنية التشكيلية التي تتكون منها اللوحة)[10]. في حين إن الذاكرة الاستيهامية بتوتراتها الآنية، تفرض نفسها على الفنان بشار عيسى، فينهل منها مادته الأولى، سماته وألوانه ومساحاته، بعين الفنان المؤرخ، يتم صياغتها بطريقة فنية جديدة. لوحات ذات دلالات شاسعة بالتوحد اللوني الطاغي على اللوحة، لإظهار قوة البيئة في وجوه شخوصه من دون إخضاعها لتقنية التنويع، إنه يضفي حقيقة معروفة وبسيطة من دون تعقيد.

يستنطق بشار عيسى شخوصه لرواية الحكاية، ويضيء عتمة المرأة، وأحيانًا يظهر طهرانيتها الفكرية، ويدفعها للمشاركة في المشهد التشكيلي لاستعادة وعيها وذاكرتها بألوانها وخطوطها وكتلها في مواجهة الفراغات، يعيد لها إنسانيتها كامرأة، ومنزلتها الاجتماعية الحكاءة كشاهدة على التاريخ، ببناء نصها البصري المقاوم للقهر والظلم. تروي حكاياتها البصرية الغابرة، وهمومها، وهواجسها، وأمنياتها، كونها تمتلك القدرة على الفعل والحركة بإرادة حرة ضمن مجاميع بشرية في اللوحة رقم (3).

(10) هربرت ريد، معنى الفن، ترجمة سامي حشبة (مترجمًا)، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998)، ص 31.

لوحة رقم (3)

استخدم الفنان في اللوحة الفراغ المنظوري بشكل خاص ليعطي الإحساس بالعمق والبعد، من دون الاهتمام بالبيوت الطينية المتناثرة في التيه والملفوفة باللون الأصفر الترابي المغبرّ في خلفية اللوحة، هذا العمق والبعد واللون الأصفر في اللوحة يعطي انطباعًا بالسكون، باللاحياة، بالموات، أو ربما بالهجرة، تتوافد جموع الناس إلى منطقة الأمان، المنطقة البيضاء في مقدمة اللوحة على شكل نصف قوس أبيض، حيث الحركة المسحوبة بالصخب والضجيج، تجتمع الجموع في الرقعة البيضاء لمواجهة مصير مجهول، تتحول المجاميع إلى أرقام، مجرد أقزام أمام طغيان الأصفر المغبر المتمدد على خلفية اللوحة، مؤكدًا على فراغات البيئة المكانية الطبيعية للبيوت الطينية لتوازن اللوحة، تعتمد هذه التجربة على خبرة الفنان وكيفية التعامل مع محيطه وبيئته بمنطق الراهن، قد تروي اللوحة ملحمة الهجرة الكردية بتدرجاتها اللونية وإيقاعاتها الموسيقية للتجمهر في المقدمة، أو كاد الفنان يغني ملحمته الكردية بريشته وألوانه المعبرة وخطوطه وجمهرته المتدافعة نحو البقعة البيضاء. ثمة قراءة أخرى لهذه اللوحة المصورة من الأعلى، إن غيرنا زاوية النظر إليها، فهي حلبة مصارعة أسرى الرومان مع الوحوش الضارية، ومواجهة المجاميع لمصيرهم المحتوم، أو مجموعة أقزام على خشبة المسرح في مواجهة اللون الأصفر الممتد كعملاق، توحي بعمق الخشبة.

تناسج حركيات اللوحة الفنية في تجربة خليل عبد القادر (1955)

إذا كان الفن التشكيلي عبارة عن رموز وتكوينات مرئية على شكل صور، تحمل دلالات معرفية وفنية، فـ «الألوان والأشكال والخطوط والملامس والظلال التي تتسرب إلى الصورة، محملة بدلالاتها الفكرية والذهنية السابقة، ومايصدق على هذه، يصدق على الشكل العضوي بأنواعه، فلهذه الأشكال دلالات أخرى غير التشكيل الهندسي لفضاءات متقطعة.. والخطاب الثقافي هو الذي يحول الأشكال والصيغ البصرية إلى بؤرة لإنتاج الدلالات وتحديد أنماط استهلاكها»[11]، للتعبير عن أفكار الفنان، ومحاكاة العلاقة الضدية بين مجموعتين في حالة الحركة، تقتربان أو تبتعدان من الخط الفاصل بينهما، قد يعني صراعًا معنويًا، أو توافقًا ضمنيًا، يصطدم بنسق الحركة في حالة انفعالية

(11) نور الهدى لزروق، الفن التشكيلي ونظرية التواصل: رسالة ماجستير، (الجزائر: جامعة تلمسان، 2016) ص 23.



تنتج تداخلًا. والحركة اللونية، تعد من العوامل المهمة في الكشف عن هذه العلاقة مع العناصر الأخرى التي تشكله، فالخط هو المصدر الأول لإنشاء مجال الحركة في العملية الفنية سواء كانت ثنائية الأبعاد أو ثلاثية الأبعاد عبر اللون لتظهر الحركة من خلال التدرج اللوني.

للمكان تأثير خاص في اللوحات عندما يصطدم بعين الفنان المسكون بالقلق، فيتخيل شيئًا على أنه شيء آخر، ومن زاوية أخرى لإحياء ذكرى فضاء ما، لذلك هو «مطالب بأن يرى في الشيء ما لم يكن قد شوهد فيه من قبل، وعليه أن يفرض رؤية شكل جديد، وإذ ذاك يقدم الشيء بواسطة اختزال غير عادي»[12]، زاوية الرؤية إلى الأشياء هي التي تحدد أهمية اللوحة والفنان.

ينتهج الفنان خليل عبد القادر نهجًا تعبيريًا بتحوير واقعي في معظم لوحاته، يرتكز على مدلول واحد في العمل من نقاط وألوان وخطوط وضربة فرشاة تنساب على اللوحة، تشكل انسجامًا في المضامين، وتعبيرًا في اللوحات، وألوانه الزاهية عبر حركيات انسيابية. يبحث الفنان عن جمالية الروح في الجسد وعوالمه، عن جمالية الحركة، عن حرية شخوصه وانعتاقهم من إسار القيد، عن ماهية الألوان التي تعبر حساسيات الحداثة الفنية.

تتمثل المرأة بكامل أناقتها على مساحات من الألوان بكل تدرجاتها وتجلياتها وتحولاتها البيئية في لوحة الفنان عبد القادر، المرأة في انتهاكاتها الإنثوية وحركاتها الاحتجاجية، مساحات تشي بالفراغ، وتجسّد عليها طاقات ذات أبعاد متحركة، بأسلوب غرائبي مدهش، على الرغم من لوحاته التعبيرية المحرفة إلى الواقعية أحيانًا. تناول المرأة الريفية بطريقته الخاصة بتمظهراتها كلها بوصفها جانبًا جماليًا يجعلها امرأة بكل ألقها وبهائها وتعبها مع الألوان الزاهية والزخارف المنقوشة القصدية لمحاكاة طبيعة اللوحة.

الشخوص (النساء) في اللوحة (رقم 4) تنبض بالحياة والحيوية، الشخوص في حالة حركة واندفاع نحو الامام لاكتشاف المكان والبيئة، يحاول الفنان أن يمسك بزمام الأمور يجعلها ألا تفلت من بين أحضان فرشاته، لكن تصارع الألوان توحي بالتمرد على الريشة. لا يمكن تحديد خصوصية هذه

(12) ر، جاكبسون، عن الواقعية في الفن، نصوص الشكلانيين الروس، إبراهيم الخطيب (مترجمًا)، (لبنان: مركز الأبحاث العربية، 1982) ص 91



اللوحة، لوحة تنتمي إلى إنسانية النساء دون تحديد. يغلب عليهن اللون الكحلي والأسود، امرأة تحمل طفلًا، في مقدمة اللوحة نساء تدير ظهرها إلى المشاهد، مشوهة الوجوه والأجساد ربما دون ملامح. هل هن مستلقيات، أم راقصات؟ في حال نوم، تعب، موات، أم هن في حالة حركة راقصة؟ داخل اللوحة أم خارجها؟ ثم إن خلفية اللوحة ملونة بألوان ترابية، غبارية داكنة، أهي جدار أم أرضية قبو؟ أزياء كحلية مع مسحات صفراء وبيضاء. امرأة واحدة تقف على الخط الفاصل، صدرها غير مغطى، في حالة عراك، أم انتهى العراك وجُرّدت من القميص، ما يوحي أنها في حالة الاستلقاء، إما نوم أو موت؟. لقد تخلت الشخوص عن كينونتها كي تصبح مرئية، وهذا ما عُبّرت عنه بالألوان في اللوحة.



لوحة رقم (4)

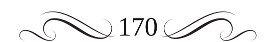
تتمرد الشخوص على اللوحة للخروج، للهرب منها، وهذا الخروج خداع لعين المشاهد، ناتج عن تداخل الأشكال الأخرى مع الألوان بأن الشخوص ذات أبعاد حركية وفق مسافة التباعد وزاوية النظر إلى اللوحة. الشخوص الخارجة من اللوحة ملونة بالأبيض والأسود، في حين إن الشخوص داخل اللوحة تتدرج ألوانها بين الصفراء والكحلي الداكن.

تحتمل هذه اللوحة قراءتان بأبعاد سيمولوجية، لكل قراءة نتائجها المختلفة عن الأخرى، وطالما يجري الحديث عن احتمالية القراءة، فاللوحة تكتسب معانيَ مع كل قراءة في النظم السيمولوجية، القراءة الأولى مختزلة، والثانية مبتذلة. جميع الشخوص في الأولى، في حالة الاستلقاء، تعب بعد عمل، نوم، موت. ألوان خلفية اللوحة ترابية غبارية، وفي العمق حفر بلون أصفر داكن. والخطوط مرسومة بالألوان غير واضحة الدقة، في حين إن الشخوص ملونة داخل إطار اللوحة وخارجها، حاولت بعض الشخوص الهرب من اللوحة، تجاوزت الخط الفاصل، فسقطت مستلقية، تجردت امرأة، فأوهمت المشاهد أنها في عراك للهروب، لكنها وقعت في مصيدة الألوان، واختلفت مع الشخوص داخل اللوحة. القراءة الثانية مبتذلة، باعتبار أن الشخوص جميعها ذات أبعاد حركية دائمة، حركة صوفية، حركة راقصة، حركة ثملة، ماجنة. قد يكون الإطار مرآة تعكس صور المشاهدين، وقد تكون ظلالًا، لاختلاف ملامح المجموعتين وأزيائهما.

المساحة اللامنتهية/ الفراغات في تجربة حاجو (1952)

جمع الفنان بهرام حاجو بين أساليب فنية عدة، تحوير الواقعية التعبيرية، ليؤسس تيارًا فنيًا خاصًا به مع الاحتفاظ ببيئته وتراثه، البيئة المركونة في ذاكرة الطفولة، على الرغم من دراسته الأكاديمية في ألمانيا، والاطلاع على التيارات الفنية الحديثة في الغرب، تظهر في لوحاته ملامح التعبيرية الألمانية مع تحوير الواقعية، تتجلى في اللوحة وحدةً عضوية متكاملة تشكل الحالة التشكيلية في إشراقاتها الحداثوية المخزّنة في اللاوعي أو اللامفكر فيه.

"يعد الفراغ من العناصر الهامة التي تؤثر في بنائية الأشكال كما يؤثر في كيفيات انتظام العناصر



الاخرى وعلاقاتها، هو بهذا المعنى يعد وسيلة رئيسية للفنون الجميلة لعملية الخلق والمحاكاة وتحديد الأبعاد الفراغية، وكل الفنون لها صلة بالفراغ كخاصية قائمة بذاتها"[13]، أحيانًا يشكل الفراغ تخفيًا أمام الذات، ويصبح قوة قادرة للتخلص من ارتباطه بالمساحة الفارغة، لكن الكتل تواجه الفراغ في التكوين الأساس في الوحة التي تعتمد على تضخيم حركية الكتلة باتجاه الفراغ، وربما باتجاه الضياع.

ترتكز عزلة الإنسان ووحدته على قوة التعبير الفني في اللوحة عبر قوة الجسد وتمظهرات الحركة، حيث إن التعبير الفني يكتسب قيمة إضافية وعمقًا فكريًا في التأثير، حين ما يضيف الفنان مشاعره وموقفه إلى اللوحة. يرسم حاجو الإنسان عاريًا، تائهًا، باحثًا عن حقيقته كإنسان، معتبرًا أن الفراغ في اللوحة، فراغ الإنسان وعزلته كجزر منعزلة، والفراغ الأبيض متاهة الضياع. بينما الصور المتخيلة للمكان المستوحاة من طفولته ضمن تموضع الجسد على مساحة فارغة كمرآة تعكس حركة المتاهة، والبياض المتشكل في حالة الفرح كإضاءة على الحياة المظلمة، في حين إن المعالجة بالألوان تعكس العزلة على ملامح الوجوه المسكونة بالقهر، وحركة الرؤوس الصادمة بالحزن والضياع، وحركة الأجساد، وفضاء الأمكنة، والمساحات اللونية المشكلة لمناظره الطبيعية المستوحاة من ذاكرته الاولى.

أُجبرت الشخوص على الدخول إلى اللوحة في معظم لوحات حاجو، ربما عنوة، شخوص مسلوبة الإرادة، كأنها ظلال غير واضحة الملامح، قد تكون انعكاسًا لحالة الفنان في الغربة، تحركها ألوان على قطعة القماش كما تتحرك خيوط الدمى الماريونيت، ينفتح أمامها الطريق باتجاه المساحات اللامتناهية، الملونة بالبياض كصحارى. يتدخل اللون الأحمر والأصفر لتغطية جزء من الجسد أو الوجه للتعبير عن حالة العنف، إلا أن الغطاء شفاف لا يستر العري ولا الوجه، ولا يكمم الأفواه، وعندما تحاول الشخوص الهرب، تتلون المساحات الشاسعة بلون أبيض يعبر عن التيه والضياع، شخوص غير واضحة الملامح، مشوهة، متموضعة في فضاء مرسوم بألوان شاحبة على خلفية بيضاء. شخوص مسكونة بالألم والعزلة الإنسانية، تبحث عن فسحة أمل بضربة لونية خفيفة عبر الألوان الشفافة التي تعبر عن انفعالاتها.

يظهر ملامح وجه أنثوي في لوحات حاجو معظمها في خلفية اللوحة، ربما هي تهيؤات لوجه أنثى

(13) هبة الله أحمد البواب، „دور الفراغ في الفنون التشكيلية المعاصرة"، **مجلة كلية التربية**، العدد 14، يونيو (جامعة بورسعيد، 2013)، ص697.

في حالة غرائزية، مغتصبة لا توحي بالمتعة، بل بصدمة عنيفة. تتسم هذه الشخوص بالاستكانة في بعض الأحيان، لذلك تكون عارية من كل الأشياء، حتى من الحماية، وإن حاول الفنان تغطيتها بمسحة لونية مغايرة.

«يرسم بهرام منذ أربعة عشر عامًا على الكنفاس. قماش اللوحة. الخَيْش ذو اللون الحنطي، الأقرب إلى لون البشرة الشرقية، بملمسه الخشن المتقاطع مع مسام الجلد الآدمي، محيلًا الكنافس إلى الجلد البشري، لذلك يبقى اللون الأساس لأجساد شخصيات اللوحة. موضوعه الإنساني، كما هو لون قماش اللوحة بوجهه وظهره»[14].

تختلف المساحة في اللوحة عن المساحة في أي نوع فني آخر، ففي اللوحة «تلعب الخامة والتقنية دورًا ملحوظًا في إعطاء المساحة مظهرًا متنوعًا، تدخله الشفافية، والانتقال التدريجي من لون إلى آخر دون حد فاصل لافت للنظر، كما أن بعض المساحات تخلقه عجينة التصوير حينما تغطي السطح بطريقة ملمسية"[15]. تأتي تركيبة الفراغ في أعمال بهرام بتراكم عفوي لعدة طبقات لونية حركية التنفيذ، ولسطوح لونية متباينة بخط اتجاهها، فتتقاطع مسارات السطوح اللونية بطبقاتها المتراكمة بكثافة وبحركية تنفيذها، لتتلاقى عشوائيا في نقاط لامكانية ولازمانية، تجعل من المستوى النفسي والمادي في اللوحة متراكبين في صيغة الجسد الكلي، فراغ في لوحاته ليس سوى امتدادًا لجسد الكائنين الطبيعي، إنه مجال انكشاف الكمون النفسي برغباته وذكرياته وتدرج مستوى الذكرى، وتحولاتها، وصورها على الجسد الظاهر[16].

قدم بهرم حاجو هنا في اللوحة رقم (5) إمرأة امتطت أكتاف رجل في حالة الحركة الراقصة، باللون البرتقالي في لحظة التباهي، وتغطية وجهها بالاسود الداكن، تشكل المرأة مع الرجل كتلة متلاصقة من حيث التلاحم والتحكم فيه، ومنفصلة من جهة اختلاف الألوان فيما بينهما، جسد منسجم لونيًا مع فراغ البياض، يمثل شكل المرأة مدخلًا فضائيًا لفارسة تبدو أنها منتشية من خلال بسط يديها، ربما

(14) سامي داوود، «التباس وجود الجسد في أعمال بهرام حاجو"، **إيلاف**، مايو (2010) http:www.elaph.com.

(15) محمود البيوني، أسرار الفن التشكيلي، ط2، (القاهرة: عالم الكتب، 1994)، ص 32.

(16) سامي داوود، راجع «التباس وجود الجسد في أعمال بهرام حاجو"، **إيلاف**، مايو (2010) . http:www.elaph.com



تحقق المرأة توازنها بفتح يديها في حركة راقصة أقرب إلى الرقصة الصوفية. في الخلفية البيضاء يظهر وجه أنثى وسط الضباب الأبيض، أنثى في حالة حلم اليقظة. والرجلان العاريان يديران وجهيهما نحو الفراغ، ربما يتحاشيان عيني المشاهدين العابرين.

لوحة رقم (5)



يكرس حاجو لوحاته للتعبير عن حالة ما، وفي كل لوحة يكتشف الجديد في التعبير عن تلك الحالة نفسها، وكلما وجد صياغة جديدة ودخل في علاقات مختلفة، كلما تجدّد مع تجدد المعالجة، وأصبح في كل حالة/ لوحة شيئًا آخر. شخوصه تنتمي بكل مكوناتها وتموضعاتها ومواقفها إلى الفنان ذاته، يستخدم الشماغ العربي/ الكردي في بعض لوحاته بلونيه الأحمر والاسود المنقّط بالأبيض لتغطية الوجه بديلًا من استخدام اللون الشفاف في إشارة إلى صمت العالم عن الجرائم المرتبكة في بلدان الشرق الأوسط.

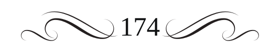
ابتكار الإضاءة اللونية في تجربة حمدي (1951-2015)

للألوان معطيات مختلفة في أي تكوين فني، فهي تعطي قيمًا متدرجة في صياغة الأشكال والحركات والحجوم، يتلاءم مع مشاعر الفنان وميوله، وإن تأثيراتها في التعبير عن القيم الفنية والجمالية تكون خاضعة إلى أمور عدة. يشير هربرت ريد إلى أن فن التصوير «يتضمن خمسة عناصر رئيسية هي: ايقاع الخطوط، تكثيف الاشكال، الفراغ، الأضواء والظلال، والألوان، واللون هو أكثر هذه العناصر أهمية، بل هو جوهر فن التصوير»[17]، واللون موجود في كل شيء في الحياة، لكن جوهره لم يكمن في خواصه الطبيعية، بل في وظيفته الفنية والمعرفية وفي قيمته للاستخدام، تجسيدًا في اللوحة الفنية، «قد تكون للألوان أكثر من دلالة، وقد تكون له دلالة رمزية متعارضة، متناقضة في الوقت نفسه، فطاقات اللون هائلة غير محدودة، ورمزية الألوان عمومًا فيها هذه الاشارة الخاصة للتعدد والتنوع والتجلي والخفاء في الوقت نفسه، هناك ألوان تؤكد الضوء أو النور الموجود في اللوحة، وبدرجات متنوعة يقوم الأسود والأبيض بالوظائف المزدوجة»[18].

لا يمكن الركون إلى مفهوم تدرجات اللون وانزياحاته بحيث نطلق حكمًا على اللوحة في ما إذا

(17) هربرت ريد، ص 29

(18) شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، سلسلة عالم المعرفة، العدد 267، (الكويت: المجلس الأعلى للفنون والثقافة، 2001) ص 282.



كانت مشابهة للواقع أو متغايرة عنه. مهما كانت وظيفة اللون في اللوحة، فلا ينفصل عن بنية اللون الأصلي. ينزاح اللون من الطبيعية إلى الفنية، ويدخل في سياق اجتماعي، اقتصادي، ثقافي، نفسي. ومن ثم تستوعب خصوصية اللوحة النابعة من تجربة الفنان، والبحث في الجذور وربطها براهنية اللحظة.

لذلك، تتجلى خصوصية الفنان عمر حمدي في خلق الألوان ومعالجتها وتدرجاتها اللونية لتعطي مكونًا لونيًا ذا هوية مغايرة لكل لون من ألوان الخليط، ولخلق وضعية انزياح قصدي لدلالات التكوين بالتعدد والتدرج، خاصة أن اللون يشهد تحولًا انزياحيًا من اللون الطبيعي إلى اللون الفني، ويتم توظيفه فنيًا لخاصية هذه اللوحة بالذات، ويصبح قيمة جمالية يتطبع ببصمة الفنان، في لوحة (ربيع نمساوي)، حيث الكتل اللونية تشكل حديقة ورصيفًا، امتدادًا للتعبيرية الألمانية على الرغم من محاولاته الابتعاد عنها.

في سياق تبني حمدي، مزج الأنساق اللونية وتدرجاتها وانزياحاتها، سؤال يفرض نفسه هنا: هل ولد الفنان عمر حمدي كي يكون شاعر اللون؟ ما هو اللغز الذي لف لوحاته بهذا الشكل، وهو يردد: «اللون.. اللون.. اللون.. كلّ شيء هو لون.. يولد مع فتحة العين، وينتهي في المكان الذي ولدتُ فيه»[(19)]! يعيش الفنان مرحلة مراقبة وتواصل حسي مع محيطه، فتأتي اختزالاته مدعمة بالبحث عن تشكيل علاقة موضوعية مع مكونات اللوحة بهدف تشظي مكوناتها إلى دلالات أو مساحات لونية متعددة.

لا حدود للألوان في لوحات حمدي، فهي تتفجر بثراء لوني خصيب، في اللوحة رقم (6)، عاصفة لونية تلف الأشجار، متصاعدة كأمواج البحر، يعلوها زبد أبيض كأنها ضربات الفرشاة العنيفة، تعبيرًا عن حالات التمرد والإحباط، وأسلوب تصادم الألوان، تعبيرًا عن حالة نفسية ومزاجية. لذلك، تشكل انفعالاته، تمردًا على القوانين الأكاديمية للوحة، ولم يلتزم بقيود التيارات الفنية، لكنه اكتشف أساليب الفن التشكيلي وصولًا إلى حالة الدهشة، ولوحاته حالة تشكيلية مرتبطة بالذاكرة والانتماء للانطلاق نحو العالمية التي حققها بمهارة، إنه الوريث الحقيقي للمزاوجة بين مدرستين، التعبيرية

---

(19) دلدار فلمز، «الفنان السوري العالمي عمر حمدي: أنا الكل والكل أنا»، **الأوان**، ديسمبر (2013)، https:www.alawan.com.

والتجريدية. وإذا ما انتهى تجريديًا، اتخذ تيار التعبيرية أسلوبًا واضحًا في تجسيد الوجوه والأجساد، ورؤيته الخاصة للطبيعة بفلسفة لونية تفرض نفسها في كل لوحة على حدة، دون أن يطغى لون على آخر في وحدة المتضادات اللونية والتشكيلية، ما أعطى للوحاته بعدًا مستقلًا، ومفهومًا متمايزًا من النسق الواحد.

لوحة رقم (6)

أدرك حمدي أن طاقة الألوان وقدرتها على تجميع تأثيراتها لخلق استجابة المحرّض الانفعالي في اللوحة لا تتجسد في الصورة من دون الاعتماد على نظرية النظم التشكيلي، لذلك، وظّف في كل لوحة من لوحاته مختلف درجات الألوان، وانتهج منهجًا تشكيليًا خاصًا به، فحدد للوحة نظم السيادة اللونية للألوان الساخنة والباردة.

يتساءل الناقد فاروق يوسف: «هل يمكن أن ينفصل الفنان عن رؤى حنينه إلى المنزل الأول الذي اكتشف فيه كينونته؟، لذلك لا يمكن أن نفصل مالفا عن كرديته»[20]. ولا يمكن فصله عن مؤثرات البيئة المكتسبة الجديدة، كانت لها دورًا فاعلًا في البنية الصراعية والتكوينية لنسج أرضية اللوحة عبر التقابل والتماثل في إطار وحدة تشكيل مراوغة الدلالة لخلق تماثلات تخل بالتوازنات التكوينية، حيث التعارض في لونيين، كل منهما يجتذب التكوينات البنائية، ما يعطي إيحاءً بالحركة المحتملة، وانتفاء حتمية استقرار اللوحة.

حوارية الذات والذاكرة في تجربة رحيمو (1962)

العلاقة الدينامية ما بين الذات والذاكرة علاقة قائمة على تجربة الذات الفاعلة في محاولة إعادة صياغة الهوية عبر الذاكرة الاستيهامية، و«غيابها يؤدي إلى نمذجة الآخر فنيًا ومعرفيًا، حيث تعمل الذات على تشكيل سياج فني ومعرفي هدفه الاكتفاء بالذاكرة التي حل محل الذات، إلا أن اعادة اكتشافها, تقتضي معرفة تاريخها, واسترجاع مفرداتها على نحو تكاملي مع وضع استراتيجيات قراءة المستقبل الجمالي لهذه الذات في ضوء الحداثة الفنية»[21] التي شكلت الرسالة الوحيدة لمنطلقات الإبداع من دون أن تفسح المجال لنزاعات المستقبل بمعاني التدمير التي تلحق بجماليات الإنسان.

تغوص الذات في استيهامات الذاكرة لاستعادة خلق ظلال العالم الخفية الممَثَل في اللوحة، في ذات

(20) فاروق يوسف، «عمر حمدي السوري في منفاه المزدوج»، **جريدة العرب**، (2017/2/19).

(21) عصام ناظم صالح، «توظيف الفضاء في اللوحة التشكيلية»، **مجلة كلية الآداب**، العدد 90، العراق، (2014)، ص 445.

العالم الموضوعي، لا في وعي الذات، واللوحة هي تصوير واقعي لهذه الاستعادة لأن العالم يكتسب دلالته في الماضي كنوستالجيا ممتعة، غير أنه لاواقعي لأنه لا علاقة له بالحاضر سوى ارتباطه بالذات والذاكرة، والذاكرة هي تاريخ الفنان الشفهي (الحلمي) في حقيقته، تاريخ الذات، تتماهى هذه الذات مع الذاكرة الاسترجاعية للتاريخ. هل الفكرة عن استرجاع التاريخ، تعكس حقيقة الفكرة، أم حقيقة الإنسان؟ أم إن الجانب النوستالجي، يحتل مساحة من الذاكرة لتفاعل الفنان مع الأحداث وصوغه فنيًا في اللوحة؟

بما أن اللوحة نص بصري، فهي «إما أن تكون حاملة دلالة أو معنى، وإما أن تكون هي نفسها الدلالة والمعنى، فهي عندما تكون مقروءة قراءة بصرية تكون حاملة لمعنى ما، بيد أنها تصبح الدلالة نفسها عندما تقرأ قارئها. فاللوحة تقرؤنا وتعيد صياغة أفكارنا وتغير خارطة ذائقتنا وتحول تفكيرنا من ترف التلقي المستهلِك إلى تلقٍ حررته اللوح التلقي المستهلِك إلى تلقٍ حررته اللوحة من نفسه ومن دعته، فيتحول من داخله إلى كائن لوني، وبذلك تكون اللوحة نفسها معنى وليست حاملة المعنى»[22]. اللوحة تعبير عن ذات الفنان ومشاعره وآرائه، وإذا كانت اللوحة إعادة تشكيل الحياة في صيغتها الجديدة تعود إلى الذاكرة، ذاكرة الطفولة ربما، فالتشابك والتحجب بين ذات الفنان والذاكرة كتجلٍ شفهي، حالة تفاعلية.

انطلاقًا من هذه الفكرة، يستحضر الفنان عبد الرحيم حسين (رحيمو) ألوانًا ذات طاقة إيحائية من الذاكرة، لنشر الدفء على سطوح لوحاته، باحثًا عن ذوات في ذاكرة الطفولة، من ذاكرة التاريخ، فيقدم رؤية جديدة حول إعادة تشكيل العالم بما لا يتوافق مع السائد في لوحته المعنْونة (حواء وآدم) رقم (7) بدلًا من (آدم وحواء)، معارضًا ما هو متوارث في الفكر الديني، بأن حواء أغرت آدم، وأخرجت البشرية من الجنة، كما يقال (لولا حواء لم تخن أنثى زوجها). يعارض (رحيمو) المنطق الديني بأن حواء لم تخن آدم، بل الطبيعة الفيزيولوجية لحواء وآدم، دفعت كليهما إلى الخروج من الجنة وإلا لما كانت البشرية موجودة.

(22) عادل الفورتيه، «القيم الجمالية في اللوحة التشكيلية»، **مجلة كلية الآداب**، العدد السادس، جامعة مصراته، (2013)، ص 50.

لوحة رقم (7)

يأخذ وجه امرأة مساحة اللوحة المرصعة بالألوان المتعددة، تدير ظهرها إلى المرآة في إشارة إلى أنها لا تهتم بالتزيين لإغراء الرجال، بل لديها من القوة ما يكفي من الشهوة أن تغري الرجال، وربما الرجال لديهم من القوة ما يكفي لإغواء حواء، وتدير حواء الصراع بينهم، وما زال الصراع حول الذات محتدًا حتى الآن. في الخلف إلى الأعلى قليلًا يظهر ملامح وجوه رجال غير واضحة، ينتظرون، يعبثون، يفسدون في الأرض، بضربات فرشاة الألوان الحارة كطبيعة البيئة في مواجهة الألوان الباردة، يتصارعون في ما بينهم بألوان الفرشاة المتخيلة.

تفاحتان وبرتقالة تسللتا إلى اللوحة، بجانب المرأة، ليست للإغواء، إحدى التفاحتين يشوبها بياض واضح، هي تفاحة آدم، يحمل كل إنسان في حنجرته لإنتاج التوازن الإنساني الغائب عن اللوحة وغير المعرّف، في حين إن التفاحة الاخرى والبرتقالة، تمنح المرء طاقة وحيوية لتحسين الجنس البشري في لحظة غياب الوعي. الانثى واضحة الملامح دون تحديد هويتها، هويتها إنسانة تنتمي إلى الجنس البشري، بملامح ممزوجة شرقية وغربية، هي سمة كونية في العالم تتحكم بالشهوة، وكأن حواء هي التي تتحكم وتقرر كما في الأساطير، الأم الكبرى.

أُنجزت هذه اللوحة بتدرجات اللون الأحمر في الدائرة، كلما تباعد اللون تضاعف حدته ليغطي فضاء اللوحة، ليمتد إلى الخلف حيث الألوان المتداخلة، تجسّدت حالة العبور بتدرجات الأصفر مع مسحات سماوية وبنية في خلفية اللوحة، بوابة عملاقة للانطلاق إلى الداخل مع محيط أسود، لتحقق جمالية والدخول إلى كنه الأشياء المجردة، التقاليد المتوارثة بطريقة مبتكرة، يلاحظ تأثير ألوان الفنان غوستاف كليمنت الرمزية في الفنان ولوحته مع خصوصية ميزوبوتاميا كردية بخصوصية الفنان نفسه كتقنية.

جماليات التشكيل في تجارب عبدلكي (1951) ومجدل بيك (1973) وصافي (1976)

إذا كان الخط يمنح الشكل قيمته الجمالية لقدرته على التعبير، فمجموعة من الخطوط «تؤدي إلى تكوين مساحة متجانسة تختلف في مظهر الحدود الخارجية لها باختلاف تكوين الخط الذي ينشأ من تكراره وباختلاف ونظام الحركة»[23]، والحركة تعطي طابع الديناميكية الرمزية للوحة.

تمثل لوحات الفنان يوسف عبدلكي الأخيرة امتدادًا لما بدأه مع (ثلاثية أيلول)، ثم الطبيعة الصامتة، بعد اشتغاله بالهموم السياسية، موضوعًا فنيًا، متضمنًا الشحنة التعبيرية المتمردة، لفترة ما، في بناء (المشهدية) أو اللوحة التشكيلية، ولا تختلف هذه الطبيعة الصامتة عن الموت الصامت والقتل الصامت والسجن الصامت مع الشحنة التعبيرية المتمردة بتوفير مساحات للرفض والاحتجاج في معظم لوحاته التي تحتمل قراءات سياسية وفنية، قد تمتد لمراحل تاريخية، على الرغم من قناعة عبدلكي بأن الفن لا ينتج ثورة على شاكلة السياسي، بل يسهم في إنتاجها، وسؤال الفاعلية الفنية يلوح بمتحولات اللوحة التي تبحث عن شروط إنتاج الواقع أو المعرفة عن الواقع، والابتعاد عن ردود الأفعال الآنية عبر مرئيات الواقع.

تتشح لوحات عبدلكي الأخيرة بتكويناتها وتشكيلاتها باللون الأسود والأبيض، قد يكون الأسود أساس اللوحة لخيار فني واجتماعي وسياسي، وقد تكون اللوحة سوداء ورسمت عليها بالممحاة، لإظهار البياض. يكتشف أو/ ويصنع الفنان مساحات بيضاء، احتجاجية وسط اللوحة بضربات الممحاة، أو يسلط الضوء الذي «يعين عند إبراز خصائص الأجسام وطبيعتها الذاتية المميزة، ويزيد وضوحها، لذلك، يكشف خبايا الأشياء ويجلو تفاصيلها»[24]. في اللوحة رقم (8)، ترتكز على مبدأ الحالة الانفعالية عند الفنان مسحوبة بالحالة الفكرية المتوارية عن اللوحة، أم سجين برفقة ابنته ربما، تقف أمام جدار سجن رمادي كبير مطرز بالنوافذ، أشبه بفتحات صغيرة في الجدران، بوجه صارم فقد حيويته، وبقدمين عاريتين تحملان آثار مسمارين يذكران بصلب السيد المسيح في إشارة إلى مرجعية الكتاب المقدس، تحمل صورة ابنها المعتقل.

---

(23) إسماعيل شوقي، «الفن والتصميم»، (مصر: جامعة حلوان، 1999)، ص 164.

(24) محمود البيوني، ص 53.



لوحة رقم (8)

تكفل الجدار بإظهار تعبيرات وجه المرأة، واليدين وآثار مسمارين على القدمين بمساعدة شدة الإضاءة، تمثل حالة أمهات المسجونين في سورية. الفتاة الصغيرة، تحمل صورة من المفترض أن يكون والدها بيدها، بالأخرى لعبة أطفال، أمام اللوحة، لا تختلف هذه المرأة الصامتة، عن الطبيعة الصامتة في لوحاته القديمة من حيث الشحنة التعبيرية المتمردة. جنحت اللوحة إلى خلق ابتكارات تعبيرية في ظل نزوع تحولات المشهد من عنصر محوري في المشاهدة إلى مجرد أداة تستمد وجودها بالأسود والابيض.

الفضاء بشموليته المطلقة الممتدة عبر متحولات الزمن بصياغة ذهنية مبنية على تخيل الواقع والعمق الدلالي كفيلة «بأن تنتقل بالفضاء من صورته الذهنية المجردة إلى فضاء مبني على أسس جمالية بكل ما يحمله المعنى من انزياح وبُعد عن المعطيات الحسية.. كل شكل يتم توظيفه داخل فضاء العمل تكون له القدرة على تحديد نوع الفضاء الموحي، بأن يحيله إلى فضاء خاص، أو يستحضر فضاءً آخر، يكتسب خاصيته التعبيرية من خلال عامل الزمن عن فعل يتم في الوجود أو يسجل حضورًا ما في العالم.. والفضاء التشكيلي لا يمكن أن يفعّل على سطح اللوحة التشكيلية دون توفر عناصر فنية أخرى تدعمه أثناء عملية التكوين وتُأسسَ دلالاته التعبيرية»[25].

(للجدران آذان)، مثلٌ شعبي، استحضره الفنان عبد الكريم مجدل بيك، وأضاف إليه صفة جديدة (للجدران لسان)، كمشروع تشكيلي لحساسية الحداثة الفنية. أوجد صياغة متحركة للزمن داخل اللوحة من خلال عملية تحوير الحدث واستخدامه. الجدران تمثل فكرة الزمن، وتحمل ذاكرة المكان وساكنيه، وربما مرآة تعكس آثار أزمنة غابرة لأناس مروا من هنا. هل يكون الجدار شاهدًا لمرحلة ما كوثيقة لمختلف الأزمنة؟ قد نجد على هذه الجدران رسومات لمراهقين وكتابات لعمال البلدية، والأسهم التي تشير إلى الطرق، ونعوات لأشخاص قضوا نحبهم منذ سنوات، ودلائل محفورة وشعارات سياسية تحمل معنى الاحتجاج كما حدث لدى أطفال درعا، وقد نجد إشارات تعود إلى أزمنة مختلفة، ومن ثم فالجدران مقسومة إلى محاور عدة، ومع مرور الزمن يتغير ما كان موجودًا على الجدران بتأثير العوامل الطبيعية، ما يعطي إيحاءً بأن الجدران قديمة مبنية من خليط الطين والتبن والمواد الأخرى، وفي الوقت نفسه، تمنح كمًا هائلًا من الذاكرة والعاطفة الإنسانية بخلاف

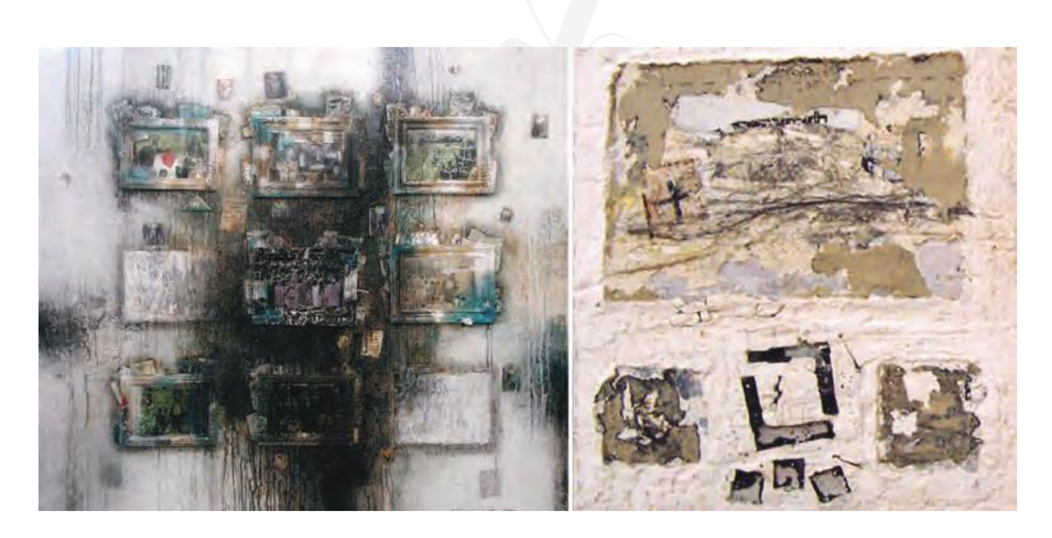
(25) عصام ناظم صالح، «توظيف الفضاء في اللوحة التشكيلية»، **مجلة كلية الآداب**، العدد 90، العراق، (2014)، ص 446.



الجدران ذات الزجاجات اللماعة.

تتأسس لوحة مجدل بيك من المواد العضوية الطبيعية من البيئة، تعالج بالألوان داخل اللوحة بحيث تمس الجدران أكثر مما تلامس اللوحة ذاتها. جدران دمشق القديمة وشوارعها، ذاكرة متراكمة منذ سنوات طويلة بتشكيلاتها اليومية كلها، أغرت الفنان مجدل بيك لمعالجتها بأسلوبه الخاص ضمن لوحة تشكيلية، كانت البداية مع جدران قريته النائية، وجدران منزله الداخلية بكل محتوياتها من صور العائلة والأثار الباقية، وتأكل الكلس بفعل الزمن، وتشقق الجدران وبعض الأشعار وقصاصات الأوراق.

لوحة (موريك)، اللوحة رقم (9) جدار داخلي أو جزء من الجدار لمنزل عائلة الفنان، لوحات تضمن صور مؤسس العائلة وذريته الذين عاشوا هنا، معلقة على الجدار، بجانبها كتابات غير واضحة، وبعض قصاصات ورقية، جزء من الجدار لونّها مجدل بيك بألوان داكنة أقرب إلى السواد على الكلس الأبيض للإيحاء بتأثير عوامل الطبيعة وكأنه مزراب يدلف ماءَه على اللوحات، والجزء الآخر من الجدار تأكل الكلس مع الزمن، وظهر الأساس الأول للجدار من التبن والطين، ربما تشكّل على هيئة قط أو طائر بلون التراب، ما تعطي قيمة الجدار/ المكان، مع كتابة اختزالات الحياة ما يمنح شيئًا من الدفء والحرارة، كحالة نوستالجيا.



لوحة رقم (9)

لوحة (wall)، رقم (10) رسم تخطيطي على جدار ما مؤطر بالصدفة، قد نجد هذا الشكل في أي شارع في المدينة أو القرية، ربما حُفر على الجدار خطان متعامدان كمكان خاص بلوحة الاعلانات، قلب يخترقه سهم لمراهق قبل سنوات عدة، إلى الأسفل قليلًا بضع إشارات وكتابات بأحرف لاتينية، إلى الأعلى نوافذ مغلقة من الخارج ملونة بالأسود الداكن، في أعلى اللوحة تأكل الجدار بفعل عامل الزمن، يبدو للمتفرج أشكالًا هندسية على هيئة أبواب وقناطر، الجدار ملطخ بالألوان بشكل عشوائي، اللون الأبيض يجانب الأزرق الداكن ما يؤكد فكرة التحاور، يظهر اللون الطيني في اللوحة، إشارة إلى ذاكرة الحي مع مسحات حمراء داكنة، في أسفل الإطار ختم صادر عن جهة رسمية، تظهر على الجدار آثار الطبيعة والزمن. من دون الدخول في التأويلات والاسقاطات فهي لوحة تشكيلية توثق شارع المدينة فحسب، يعزز قيمة الشكل المنجز عبر دلالاته، فيرسم دلالة الصورة، وليس نتيجتها، بأسلوب تعبيري وتجريدي.

لوحة رقم (10)

إذا كانت فكرة الفنان مجدل بيك تحولات الجدار وهرمية الزمن، فموضوعة (الشارع) مشروع الفنان ياسر صافي. يقدم صافي لوحات بصرية من عالم الطفل لرصد آليات الراهن معتمدًا على الذاكرة؛ شخوص تعيش في فضاء كابوسي، تبحث عن إضاءات في العتمة، ولا تدرك ماهية الإضاءة التي تؤدي التغييب. عندما تغيب فسحة الضوء/ الأطفال، يتحول الخارج ظلامًا مرعبًا، ويصبح القتل المجاني منهجًا، تخلع الشخوص براءتها في الداخل، وتغادر سكونها في المساحة المظلمة بالألوان السوداء الداكنة الذي يطغى على عدد من لوحاته. لكنها لا تهاب الظلام، بل تتحداه على الظهور والتغلب على ما يبثه من القتل. شخوص تنتمي إلى الشارع حيث ذاكرة الطفولة، وواقع يسحق الضوء.

على الرغم من عتمة الشارع، فالشخوص تخرج لتصنع بقعة ضوء، وتتحدى الموت. في اللوحة رقم (11) حينما ينفلت الضوء الأصفر كومضة في اللوحة، ليكشف ما يجري في العتمة حيث الشخوص التي تسكنه، فيكتسب لونه من ألوانها. يظل ضوءًا ملونًا لا يمكن لأحد أن يحدد من خلاله أين تنتهي الأرض وأين يبدأ الفضاء. حارس المرمى، يحاول أن يسد الكرة المنطلقة نحو الشباك. الملعب يشبه الشارع، بل الشارع نفسه، سُلطت إضاءة صفراء على الإطار وعلى حركة حارس المرمى من زاوية محددة، ماذا لو تغيرت زاوية النظر؟، ستكون لوحة أخرى غير التي نشاهدها الآن. شخوص الفنان تمارس سلسلة متصلة من التحولات عبر ألعاب صبيانية مشحونة بسوداوية شفافة، تحاول أن تجعل المرارة مرئية ومحسوسة ومدركة بغرض التخفيف من وطأتها، وتحويلها إلى سؤال. تتلاشى الفسحات الضوئية في لوحاته الأخيرة معظمها، والذاكرة تعيد الفنان إلى الشارع ومشاغبة الطفولة، والراهن أشلاء متناثرة في الشارع. ومهما تعددت الألوان في اللوحة، يبقى هناك صراع بين تلازم اللون الأسود والألوان الأخرى.

لوحة رقم (11)



الخاتمة

حققت اللوحة التشكيلية في الجزيرة السورية تطورًا مذهلًا على المستويات المحلية والعربية والعالمية، معتمدًا على التراث الفني الذي تميز بظهور اتجاهات فنية جديدة، وبرزت جماليات من خلال مبدأ التناظر ورمزية الألوان، نتيجة تحولات كبيرة في بنية اللوحة من حيث تكنيك الخطوط وتوظيف الألوان والنظرة الجدية إلى تحولات العصر.

تأسست اللوحة التشكيلية نتيجة تصادم أو تفاعل بين البيئة المكتسبة والبيئة الأصلية للفنان، مضافًا إليها المهارة الفنية ومرجعيات الفنان الثقافية، واحتذت حذو النماذج الجديدة من حيث شكل البناء وعلاقة الإنسان معها والدخول في زمن جديد جلبت مشاهدًا مغايرًا، ومنحها بعدًا دلاليًا مغايرًا لا تنتمي إلى البيئتين المكتسبة والأصيلة، إنما هي لوحة جديدة تنتمي إلى نموذج جديد في إطار التحولات بعد الألفية الجديدة.

تمايزت اللوحة بخصوصية الهوية في طروحاتها، وتبلورت في شكل الدفاع عن القضية الإنسانية، لتعبر عن الذات المقهورة عبر تطلعات الفنان، وتصبح ثورية من دون أن تحدث ثورة على شاكلة السياسي، بل هدفت إلى تحقيق نهضة فنية. بات واضحًا أن اللوحات التشكيلية معظمها تحمل سمات المكونات الإثنية في الجزيرة، وبيئات المهجر، إما تلميحًا أو إشارة أو دلالة، مضمرة أو واضحة، وإيجاد علاقة بين خصائص اللوحة بوصفها قيمة جمالية وفنية، ووظيفة اجتماعية، لمعرفة مفردات اللوحة التشكيلية المتحولة والنزعة الإنسانية عند الفنان.

المصادر والمراجع

1. البني. طاهر، مطالعات في التصوير السوري، (دمشق: الهيئة العامة للكتاب، وزارة الثقافة السورية، 2011).
2. البيوني. محمود، أسرار الفن التشكيلي، ط2، (القاهرة: عالم الكتب، 1994).
3. جاكبسون. ر، عن الواقعية في الفن، نصوص الشكلانيين الروس، إبراهيم الخطيب (مترجمًا)، (لبنان: مركز الأبحاث العربية، 1982).
4. ريد. هربرت، معنى الفن، ترجمة سامي حشبة (مترجمًا)، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998).
5. شوقي. إسماعيل، الفن والتصميم، (مصر: جامعة حلوان 1999)
6. عبد الحميد، شاكر، التفضيل الجمالي، سلسلة عالم المعرفة، العدد 267، (الكويت: المجلس الأعلى للفنون والثقافة، 2001).
7. عبد الرحمن. خير الدين، حيرة الفن التشكيلي العربي ما بين جذور واغتراب، ط1، (عمّان: أمواج للنشر2015).
8. كوفمان. سارة، طفولة الفن، وجيه أسعد، (مترجمًا)، ط1، (دمشق: وزارة الثقافة، سورية، 1989).

المحور الثاني: تجارب فنية رائدة في الفن التشكيلي السوري المعاصر





«العصفور والسكين»
سيمياء التشكيل: مواجهة المرئي ومراكمة المعنى

خالد حسين[1]

عتبة مفاهيم

لا تند هذه المقاربة، إذ تستضيف لوحة التشكيلي السوري المعروف يوسف عبدلكي[2] "العصفور والسكين، 2007"[3] عن أبعاد أساسية ثلاثة في مواجهة المرئي: أنطولوجي وسيميائي وتفكيكي، وتبعًا

---

(1) خالد حسين: أكاديمي سوري، مختص بالدراسات الأدبية والنقدية.

(2) يوسف عبدلكي بالسريانية: ܝܘܣܦ ܥܒܕܐܠܟܐ فنان تشكيلي سوري ولد في القامشلي عام 1951، وحاصل على إجازة من كلية الفنون الجميلة بدمشق عام 1976، وعلى دبلوم حفر من المدرسة الوطنية العليا للفنون الجميلة. أقام أول معارضه الفردية عام 1973 في دمشق، وأقام عددًا من المعارض في تونس والقاهرة والأردن وبيروت والشارقة ودبي... يقتني المتحف البريطاني في لندن أربعة أعمال له (عملين من عام 1993 وعملين من عام 2004)، ومتحف معهد العالم العربي في باريس عملين (1990 و1995)، ومتحف دينه لي باين (Digne-Les-Bains Museum) بفرنسا عملين من عام 1986، كما يقتني متحف الكويت الوطني أربعة من أعماله (2004) في حين يقتني متحف عمان للفن الحديث عملًا من أعماله الفنية (من عام 2003). بدأ عمله في الكاريكاتير منذ سنة 1966 م، وكان ذلك بتشجيع من والده الذي أحب العمل السياسي التي أدت لاعتقاله بين العامين 1978 م و1980 م بسبب مواقفه السياسية. كذلك رسم للأطفال في كتب للأطفال وفي مجلات للأطفال، وشارك في تظاهرات عدة للرسوم الكاريكاتيرية.
يعد يوسف عبدلكي اليوم من أشهر فناني الحفر في العالم العربي، وأبرز فناني الغرافيك وتصميم الملصقات والأغلفة، والشعارات، ويعد من الفنانين المهمين في مجال الكاريكاتير. صدرت له دراسات عدة في الكاريكاتير. (ويكيبيديا ـ الموسوعة الحرة بتصرف، شبكة الإنترنت).

(3) يوسف عبدلكي، لوحة (العصفور والسكين، 2007)، اللوحة منتشرة في مواقع عدة على شبكة الإنترنت، مثل: صور لوحات يوسف عبدلكي:

https://www.google.com/search?sxsrf=ALeKk01SI_JrXsZIiWjaV4uQK



للبعد الأول[4] تتعامل القراءة مع المرئي في تجنيسه التشكيلي بوصفه حدثًا، شرْخًا في صلابة السائد كيما يكون شكلًا، كينونةً؛ إذ من دون إحداثه ثغرةً يفتقد المرئي. البصري إلى تسميته فنًا، فـ"شعرية" المرئي رهنٌ بانبثاقة تخلخل سكون الفضاء الذي يحف به؛ لينتقل الفضاء من طابع حيادي إلى آخر دال، وهذه الانتقالة في طبيعة الفضاء تترتب عن "العالم" الذي يفتتحه المرئي، ويظهره، ويحمله على القول في علاقته بالفضاء، ذلك أن المرئي هو ثمرة نزاع حاد على حافة الوجود بين الظهور والخفاء، بين الفجوة التي يبزغ منها المرئي ويضيء ما حوله وبين الحجْب الذي يحاول طمس إنارته؛ فأنطولوجيا المرئي تكمن في هذا الصراع بين "اللاحتجاب" والاحتجاب من حيث إنه موطن الحقيقة، بالمعنى الهيدغري، الحقيقة، حقيقة العمل الفني في كونها كشفًا عن عالم هو عالم المرئي في شواش الوجود.



(4) جرت الاستفادة هنا من أفكار مارتن هايدغر المبثوثة في كتاب: أصل العمل الفني، أبو العيد دودو (مترجمًا)، ط1، (بيروت: دار الجمل، 2003). القسم المعنون بالعمل الفني والحقيقة ص 94 ومابعد. وكذلك اعتمدنا على كتاب: صفاء عبد السلام علي جعفر، هيرمينوطيقا: تفسير ـ الأصل في العمل الفني، دراسة في الأنطولوجيا المعاصرة، ط1، (الإسكندرية: منشأة المعارف، 2003.). الفصل الأول (المفهوم الهيرمينوطيقي للعمل الفني عند هايدجر)، ص 37. 49.

ويتحدد البعد «الثاني[5] . السيميائي» في النظر إلى «المرئي . التشكيلي» على أنه جملة علاماتٍ مسمْطقة (مشفرة) تحت وطأة العلاقات النصية التي تربط بين هذه العلامات، وتجعل من المرئي "نصًا بصريًا" قابلًا للقراءة والتأويل بغض النظر عن لغته، فالسيمياء تتعامل مع أي ممارسة دالة على أنها نص يتمتع بعلاقات داخلية تحقق له نصيته textuality، وأخرى خارجية تؤسس لتفاعلٍ عبر . نصي مع البنية الثقافية، لينفتح النص المرئي، بذلك، على العالم والعالم على المرئي؛ لتنتهي بذلك سلطة البنية المغلقة.

أما البعد الثالث[(6)] . التفكيكي؛ فيخص الحركة الدلالية للنص المرئي بين الممكن والاستحالة دلاليًا؛ فالمرئي وفق البعد التفكيكي كائنٌ شرهٌ لا يمكن إشباعه بالمعنى؛ فهو لا ينفك يطالب القراءة بالمزيد من التأويل والتأويل المضاعف، إنه لا يكف عن مراكمة المعنى في سيرورة القراءة.

المرئي والنص الموازي

على هذا النحو تندفع القراءة لمواجهة المرئي؛ لتبدأ بأنطولوجيا هذا النص البصري "العصفور والسكين"، تتلمس وجوده في العالم، تتقرى هويته، فوجوده يتمثل بهذه "الفجوة المضاءة" التي يحدثها في فضاء الكاوس الذي يحاول أن يطمسها ما أمكنه سبيلًا؛ فمن خلال هذه الفجْوة يبزغ عالم العمل، ويتثبت في شكل، فالشكل يحفظ بزوغ عالم المرئي من الاختفاء تحت قوة الكاوس/ الفوضى المحدقة به، لكن الشكل الذي يمفْصل بين الكاوس وعالم المرئي يمهد العتبة لفعل التسمية: "العصفور والسكين" الذي ينْجز به النص البصري أنطولوجيته؛ ليغدو المرئي كائنًا يسعى

(5) نظرنا إلى اللوحة التشكيلية هنا بوصفها ممارسة مرئية دالة تستوجب القراءة السيميائية، وتحديدًا في الحقل السردي، ومن هنا الاعتماد على السيميائيات السردية، للتفصيل: أ.ج. غريماس . ج. كورتيس وآخرون، المنهج السيميائي: الخلفيات النظرية وآليات التطبيق، عبد الحميد بورايو (مترجمًا ومقدمًا)، ط1، (الجزائر: دار التنوير، 2014)، الفصل الأول، ص 37.49.

(6) التفكيك هنا منح القراءة حريةً في تحريك العمل المرصود القراءة كعلامةٍ تمارس الانزلاق الدلالي، فالعلامة الفنية في بعدها السيميائي . التفكيكي لا تقف عند حد دلالي وإنما تعشق الحركة وتكاثر المعنى؛ للتفصيل في فلسفة التفكيك: المعتمد الأدبي في التفكيك، تيموثي كلارك، ترجمة وتقديم، حسام نايل، مراجعة، محمد بريري، ط1، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2011) مقدمة المؤلف ص 37 وما بعدها.



إلى الاختلاف والمغايرة، فما طبيعة هذا الكائن البصري: "العصفور والسكين"؟.

ما يثير اهتمامَ مُشاهد هذا النص البصري الدال هو النص الموازي[7] The paratext الذي يرافقه، وأقصد بذلك عنوان اللوحة وإهداءها، ذلك أنهما من تلك العناصر المصاحبة للنص المرئي التي تكون بمنزلة ممرات يسلكها المتلقي إلى عالمه، فالعنوان يكثف النص البصري في نص كتابي: "العصفور والسكين"، أي الحياة في مواجهة الموت، الطراوة مقابل القسوة، الطبيعي ضد الثقافي، اللحم إزاء المعدن، فكلها ثنائيات تتناسل من بنية العنوان، وترصد الكون الدلالي للمرئي، لكن السؤال الذي يطرح نفسه، هنا، لماذا لم تأت التسمية على نحو معاكس: "السكين والعصفور"؟ وذلك لسبب وجيه، وهو أن الهيمنة من حيث الاحتياز على الفضاء/ الفراغ تخص "السكين" دون "العصفور"، بمعنى أن الاحتمال الثاني لترتيب علامتي العنوان أمر وارد، لكن الفنان ارتضى الاحتمال المعاكس: "العصفور والسكين"، إذ يمكن تأويل ذلك على نحوٍ مكاني من حيث إن "العصفور" بوصفه مكونًا بصريًا . تشكيليًا يتقدم "السكين"، ومن ثم، فانتظام المكونات/ العلامات البصرية ترتيبًا في فضاء اللوحة قد فرض إرادته على اختيار الفنان لاحتمال "العصفور والسكين". بيد أن هذا الترتيب لعلامتي العنوان لا ينفك يشرع على ممكنٍ تأويلي آخر من حيث إن دلالة علامةٍ "ما" تتبع سيرورة القراءة وصيرورتها، ومن هنا، أليس من الممكن دلاليًا القول إن العنوان بتقديم علامة "العصفور" على "السكين"؛ إنما يعكس انتصار الحياة على الموت مهما اجتاز الموت من أدوات القتل والإرهاب والإقصاء؟ بل ربما يقودنا العنوان بصيغته الراهنة إلى صيرورة دلالية أخرى وهي قوة الرعب المحدقة بالكينونة، لذا قدم العصفور في صيغة العنوان كتمثيلٍ لهذه الكينونة المرتعبة، ولفت الانتباه إلى المأزق الذي هي فيه، وفي الحالين يضع العنوان القارئ على شرخ دلالي بين علامتي العصفور والسكين، لكن لنمض خطوة أخرى:

(7) جرت معالجة مسألة الموازيات النصية ـ بوصفها نصوصًا قصيرة أو طويلة (مراجعات نقدية) أو مرئية تعمل على منح العمل الفني هوية الحضور والرسوخ في عملية التلقي ـ في كتاب: خالد حسين، في نظرية العنوان: مقاربة تأويلية في شؤون العتبة النصية، ط1، (دمشق: دار التكوين، 2007)، القسم النظري، ص35ـ45.





يأتي نص الإهداء: "إلى جميل حتمل"؛ ليوسع من العالم الدلالي للمرئي؛ فلاسم "جميل حتمل" رنينه في هذا السياق، إذ استنادًا إلى هذا الإهداء يتجاوز المرئي سياقه البنيوي إلى سياقه الثقافي عبر تفاعل تناصي ذي منحدرٍ شديدٍ، فـ"يوسف عبدلكي" هو نفسه الذي أنجز لوحة غلاف أعمال جميل حتمل: "المجموعات القصصية الخمس، 1998"[8]، وبؤرة التلاقي بين اللوحة والغلاف تتمثل بالعلامة السيميائية "العصفور"؛ ففيما يستفرد هذا المكون بجملة فضاء الغلاف، فإنه يتشارك و"العلامة . السكين" في اجتياز فضاء اللوحة، هذا التناص intertextuality[9] بين العملين يقود

(8) جميل حتمل، المجموعات القصصية الخمس، ط1، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998)

(9) باتت الدراسات التناصية تقدم كثيرًا من الإنجازات في إطار التعالقات بين النصوص والأعمال الفنية وغيرها من النصوص وفي الحقول المختلفة للتفصيل: ناتالي بييقي.غروس، مدخل إلى التناص، عبد الحميد بورايو (مترجمًا)، د. ط، (دمشق: دار نينوى، 2012.)



القراءة إلى التأمل الآتي: إن "العصفور" ينطفئ رعبًا في كلتا اللوحتين، وفي الوضعية ذاتها مع اختلاف ضئيل في اللوحة قيد القراءة، وبالنظر إلى تأريخيْ إنجاز العملين، يمكننا التكهن بأن لوحة الغلاف تمثل نواة لوحة "العصفور والسكين"، إذ تكتمل عناصر اللوحة بالحضور الفعلي لمكون "السكين" بعد أن كان غائبًا/حاضرًا بالقوة/ بالإمكان في لوحة الغلاف، ومن هنا الارتباط الدلالي بين اسم العلم "جميل حتمل" وجثة "العصفور" في اللوحتين، التي ليست في هذا السياق سوى جثة جميل حتمل نفسه، "ميل حتمل" القاص، الطائر الأزرق الذي فتكت فيه الغربة، فعاد جثةً إلى بيته، لنقرأ ما كتبه حتمل قبل انطفائه بسنة في إحدى مستشفيات باريس:

"تعبت يالله. وأريد أن أعود إلى مدينتي، أو إلى بيتي القديم.

تعبت من المترو والأنفاق والوحدة، وبرد الشتاء الداهم، وحريق القلب الآخذ بالانطفاء،

تعبت وأريد كل مساء أن أهمس لابني بمساء الخير.

تعبت من الصقيع. من سياط الوحشة. من برودة الرغبات..

تعبت، فأعدني يالله

ولو جثة، أعدني.. جميل حتمل في 1993/11/30."[10].

والاستناد إلى هذا الموازي النصي تَرْكُمُ علامتا "العصفور" و"السكين" دلالاتٍ إضافيةً، حيث ترمز "السكين" إلى سلطة الغربة والمنفى والصقيع والوحشة والبرودة، في حين يرمز "العصفور" إلى تعب الكائن وانطفائه واستحالة مقاومة الموت، ولهذا نلمس هذه الرغبة الفادحة في العودة و"لو جثة"!.

القسم الثاني: تاريخ ونظريات التناص، ص، 48.7.

(10) النص منشور على الغلاف الأخير لأعمال القاص جميل حتمل: المجموعات القصصية الخمس، مصدر سابق.



استنطاق المرئي وتحريكه

لنأت الآن إلى صلب المرئي، حيث تبدأ أولى مظاهره الأنطولوجية متمثلًا بالفجوة . الإطار بلفت انتباه المتلقي؛ إذ تشق الفجوة خاصرة الفراغ/ الكاوس ببعدين: 190.5× 50.5 سم؛ فما الدلالة السيميائية المتوخاة من هذا الإطار غير الاعتيادي؟ لا شك في أن هذا الإطار الفارغ لم يكتسب هذا الشكل إلا بضغوط فادحة من قوة دلالة العلامات المكونة لعالم المرئي ولاسيما "السكين"، العلامة الدالة على شساعة مساحة الموت في مواجهة ضيْق مساحة الحياة "العصفور"، فالمساحة المعطاة لتموضع "السكين" تشف عن هيمنة الموت وطغيانه وفوقانيته، قياسًا بالمساحة التي يحتازها العصفور في قعر/ أسفل الإطار حيث يتضاءل حيز الحياة، كما لو أن الإطار في دلالته السيميائية ينبثق تمثيلًا للحياة الراهنة حيث السكين، الموت، تنذر/ ينذر الكائن "العصفور" بإخلاء ما تبقى من المكان بوصفه حيزًا لما يستحوذ عليه بعد، هكذا يتساوق فراعة الإطار مع قوة الموت وامتداده، وسلطته في الاستحواذ على المكان والحياة وإقصاء الآخر، حيث تغدو القوة هي السلطان والسيد في فضاء يتكلم/ تتكلم فيه "السكين" فحسب. ومن جهةٍ أخرى ربما يمكن تأويل الشكل الذي اتخذه إطار المرئي تبعًا لنزعةٍ ما بعد حداثية يروم الفنان من خلالها إحداث طية في علاقة التلقي بين النص البصري والمشاهد الذي اعتاد على إطار محددٍ يسيج الأعمال الفنية عادةً؛ ما يفرض على المتلقي طريقةً محددةً في النظر إليها قراءةً؛ ولهذا يحتم الإطار في **لوحة "العصفوروالسكين" تغييرًا** في اتجاه الرؤية من الأعلى إلى الأسفل أو من الأسفل إلى الأعلى، وهذا يتعلق على الأرجح بتقنيات الفنان في صناعة نصه البصري عبر التفاعل مع التجارب الفنية الأخرى، وما يعزز هذا الأمر تلك اللوحات المنشورة في الألبوم المرافق لمعرض الفنان مؤخرًا في دمشق؛ فثمة لوحات عدة تنبئ بهذا المسعى في خرق علاقة التلقي المعتادة بين المشاهد والمرئي.

كيف لنا الآن أن نقرأ البنية الداخلية أو المجال الحيوي السيميائي للمرئي؟. ليس أمامنا سوى توسل السيميائية، وعلى وجه التحديد في بعدها السردي، فالمرئي في حال لوحة "العصفور والسكين"، وإنْ كان تجسيدًا مكانيًا لجملةٍ من القوى الفاعلة؛ فإنه لا يفتأ يسرد حكايةً "ما"، فثمة برامج سردية لكل قوةٍ فاعلة على مسرح الفضاء البصري، ومن واجب القراءة أن تطارد هذه البرامج للكشف عن طبيعة عالم المرئي، فمهمة القراءة هي تحريك العلامات السيميائية للمرئي في سكونها

وإنطاقها: الفضاء، السكين، العصفور، فضلًا عن العناصر الغائبة التي تمنح المجال الحيوي للمرئي كونه الدلالي، هذا الكون الدلالي الذي يتضافر تبعًا لاشتغال مجموعة من العوامل التي تعيننا على فك تشفير النظام السيميائي للنص البصري الذي يقتصر على تقديم بعض العوامل، ويغيب بعضها الآخر.

وإذا كان الأمر كذلك؛ لنتفحص البرنامج السردي للسكين أولًا: حيث تتخذ العوامل السردية القيم الآتية[11]:

1. المرسل (الموت) ـ المرسل إليه (المستفيد من موت العصفور).

2. الفاعل (السكين) ـ الموضوع (العصفور).

3. المساعد (الذي ينتضي السكين) ـ المضاد (المناهض لبرنامج السكين).

هكذا يبدأ السرد البصري ابتداءً: بالشغب(افتراضًا) الذي تمارسه قوى الحياة متمثلة بـ"الفاعل. العصفور"، فلا يجد الموت (المرسل) بدًا من إرسال رسالة إلى المرسل إليه (المستفيد من موت العصفور) بتجنيد فاعلٍ لوضع حد لقوى الحياة، فيقع الاختيار على "السكين"؛ لتقوم بمهمة الفاعل، فتبدأ برنامجها السردي في البحث عن موضوع لها؛ ليتجسد بـ"العصفور" وفق علاقةٍ رغبويةٍ، الرغبة في إرهاب قوى الحياة، وبث الرعب في أوصالها، بيد أن البرنامج السردي لـ"لفاعل. السكين" يتعقد بدخول فضاء السرد البصري عاملين اثنين موجودين بالقوة: المساعد (الذي ينتضي السكين) والمضاد (المناهض لبرنامج السكين)، فيغدو البرنامج السردي تحت طائلة علاقة صراعية بين هذين العاملين؛ لينتهي المشهد السردي بتنحية «العامل. المضاد»؛ نظرًا لعدم تكافؤ القوى بين الموت والحياة، فينتصر مشروع الموت، ويمنى البرنامج السردي لقوى الحياة بالهزيمة والفشل والإخفاق، ليغدو فضاء السرد البصري محكومًا بسيطرة الموت والإرهاب والعنف، ومن

(11) من المعروف أن عالم السيميائيات أ. ج. غريماس اختصر عدد العوامل والوظائف لدى فلاديمير بروب (مورفولوجيا الحكاية) إلى ستة عوامل في أصناف متقابلة لقراءة المسارين الدلالي والحدثي تمهيدًا للإمساك بالمعنى القار أو العميق للنص.... للتفصيل: أ.ج. غريماس. ج. كورتيس وآخرون، المنهج السيميائي: الخلفيات النظرية وآليات التطبيق، عبد الحميد بورايو (مترجمًا)، القسم الأول (الفواعل، الممثلون، الصور. المربع السيميائي) ص، 9.89.



هنا يمكن تفسير الحضور العنيف والجذل للسكين بنصلها الهائل والحاد واللامع المغروز في أرضية المرئي، فحضوره وثباته يرمز إلى قوة سلطة الموت في اكتساح ممثل الحياة، والاستحواذ على الفضاء السوسيو ـ الثقافي/ السياسي، فالمشهد البصري يطيح بأي إمكان للأمل، فالعصفور لم تنطفئ فيه الحياة بالذبح، وإنما إزاء القوة الفادحة للهلع، فطاقة الرعب الهائلة المبثوثة من السكين وحدها كافية لإطفاء الحياة في جسد العصفور.

لكن ماذا بشأن البرنامج السردي للعصفور؟ ماذا لو قرأنا العلاقة بين العصفور والسكين في الاتجاه المضاد، بمعنى أن ارتماء العصفور على ظهره ليس إلا تمويهًا للإيحاء بموته؟. وبناءً على ذلك يبقى البرنامج السردي لقوى الحياة (العصفور) قائمًا، كامنًا، بمعنى الإطاحة بقوى الشر والموت "وعْدٌ" مؤجل حالما تتوافر الأحوال المناسبة، أيْ إن هيمنة "الشر" تعاني من النقص وعدم الاكتمال على مستوى المعنى والحدث، كما أن هزيمة "الخير" ليست بنهائية؛ ليتحرك، تبعًا لذلك، المرئي من جهة "المعنى" على مسار غير مشبع بالدلالة؛ فالنقص ينخر انتصار الشر، ليغدو تحت طائلة هزيمة مرجئة، وفي الوقت ذاته يعصف النقص بهزيمة قوى الحياة؛ لتبقى منفتحةً على طيف انتصار مؤجل. ومن هنا، لا يمكن القطع باكتمال المعنى لأي من البرنامجين السرديين، ليقيم المرئي في مهب دلالةٍ لا يمكن الحسم بشأنها، دلالة متأرجحة بين انتصار ناقص وهزيمة غير مكتملة، فالنص المرئي يشتت المعنى في اتجاهين مانعًا إياه من الاكتمال والتطابق مع نفسه، ليجْهز على التماثل، ويسكن الاخ(ت)لاف[12] مأوىً له، وهذا التشتت هو الذي يهيكل المرئي، ويهيئه لتأجيل معنى الحدث البصري اكتمالًا، ومنعه من التطابق مع نفسه، كمعنًى وحيدٍ ونهائي للحدث، وإلا تغدو اللوحة تذكارًا أليمًا وساحقًا لهزيمة قوى الحياة أو تأريخًا بصريًا ساطعًا لانتصار إمبراطورية الشر، فمعنى المرئي غير محسوم، ولا يسير في اتجاهٍ واحدٍ، فحضور "السكين" بهذه العنجهية حضور هش، جبانٌ، كما أن استسلام "العصفور" للهلع ليس أمرًا مؤكدًا، ففيه الكثير من المراوغة والتحايل، ولذلك لا يمكن الحسم في انغلاق البرنامج السردي على نفسه لكل من قوى الخير (العصفور) والشر (السكين)، حيث يبقى انتصار قوى الموت مشروخًا بهزيمةٍ كامنة بالقوة، وكذا تغدو هزيمة قوى الحياة ملغمة بانتصار

(12) بخصوص مفهوم الاخ(ت)لاف الذي يتمفصل إلى معنيين: الاختلاف (بمعنى التغاير والتباين) والاخلاف أي الإرجاء (تأجيل قدوم المعنى والحضور) للتفصيل: جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، كاظم جهاد (مترجمًا)، ط2، (الدار البيضاء: دار توبقال، 2000)، ص 23 وما بعدها (مقدمة المترجم).



ممكن في المجال الحيوي لتصارع العلامات وتطاحنها، فقراءة العلامات في تعالقها السيميائي ينقذ الكون الدلالي من تحكم سلطة المعنى الواحد والحقيقة الواحدة، فالاختلاف أصلٌ في اشتغال المرئي على صعيد المعنى، اختلاف يرْجئ السيطرة الكاملة لقوى الموت، ويؤجل هزيمة قوى الحياة، وعلى هذا الأساس لا يمكن الركون إلى استقرار البرنامج السردي للفاعلين المتضادين على معنى نهائي، فلا الانتصار انتصارٌ، ولا الهزيمة هزيمةٌ، كما لو أن العلاقة بين السكين والعصفور تتحدد بـ"لا. انتصار، لا. هزيمة" ؛ فثمة شرخ يضرب أطنابه بين دال البرنامج السردي ومدلوله، يمنع من التطابق بينهما، ليقع الدال البصري في عماء أبدي، فلا يجد السبيل إلى للاتصال بمدلوله البتة.

المرئي في التناص

من جهة أخرى تستدعي لوحة "العصفور والسكين" تناصيًا جدارية "غورنيكا" على مستوى الموضوع، ذلك أن أي أثرٍ لا ينفك مدغومًا بالآثار الأخرى، يحمل بقايا، شظايا منها بوعي أو بلاوعي من منْتجها، أو أن الأمر يختلط على القارئ فيربط بين الأثر الراهن والسابق عليه، هكذا يخيل لقارئ هذه اللوحة أن ثمة تنادٍ بين العملين، وهذا التنادي/التفاعل بين العملين يرهن الذاكرة، ذاكرة القارئ باستدعاء أحداث بلدة "غورنيكا"[13] التي دمرتها الطائرات

النازية بطلب من فرانكو، لكن بابلو بيكاسو يرد على هذه الهمجية بجدارية تخلد ضحايا الهجوم

(13) (غرنيكا (بالإسبانية: Guernica) هي لوحة جدارية للفنان بابلو بيكاسو استوحاها من قصف غرنيكا، الباسك حين قامت طائرة حربية ألمانية وإيطالية مساندة لقوات القوميين الإسبان بقصف المدينة في 26 أبريل 1937 بغرض الترويع خلال الحرب الأهلية الإسبانية [1] وكانت حكومة الجمهورية الإسبانية الثانية (1931-1939) قد كلفت بابلو بيكاسو بإبداع لوحة جدارية لتعرض في الجناح الإسباني في المعرض الدولي للتقنيات والفنون في الحياة المعاصرة «Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne" الذي أقيم في باريس عام 1937. وكان بيكاسو قد انتهى من اللوحة في أواسط يونيو 1937. غرنيكا تعرض مأساة الحرب والمعاناة التي تسببها للأفراد، وقد صارت معلمًا أثريًا، لتصبح مذكرًا دائمًا بمآسي الحروب، إضافة لاعتبارها رمزا مضادًا للحرب وتجسيدًا للسلام. بعد الانتهاء منها طافت اللوحة في جولة عالمية موجزة العالم لتصبح من اللوحات الأكثر شهرة كما أن جولتها تلك ساهمت في لفت أنظار العالم للحرب الأهلية الإسبانية. اللوحة تمت بأسلوب التصوير الزيتي تتكون من الألوان الأزرق الداكن، الأسود والأبيض بطول يبلغ 3.5 أمتار وعرض يبلغ 7.8 أمتار. وهي معروضة في متحف مركز الملكة صوفيا الوطني للفنون "Museo Nacional Centro de Arte Regina Sofia" في مدريد.(عن موقع ويكيبيديا ـ غوغل).



البربري، وتفضح الوجه القبيح لأعداء الكينونة، هنا يسترجع يوسف عبدلكي عمل بابلو بيكاسو ويصوغه في عنصرين فقط: العصفور والسكين؛



فالعصفور عند عبدلكي يختزل كل الألم الصارخ في الغورنيكا: صراخ الصبي وألم الجواد وصرخة المرأة و سقوط الجندي المقاوم في حين يتقمص "السكين" رمز العنف المتمثل بالثور الهائج الذي يتبادل والسكين دلالة الانتشاء والنصاعة فرحًا بالدمار والموت كل في موقعه البصري. لوحتان تجسدان عنف القوة وقوة العنف في مسعى حثيث لاقتلاع الكينونة وتحجيمها، لكن ما يثير الاهتمام أن جدارية بيكاسو لا تخلو من العلامات الدالة على الأمل (لا سيما المصباح)، والخروج من نفق الهمجية والبربرية في مقابل تلاشي ذلك في لوحة "العصفور والسكين"؛ حيث السيادة للشر المطلق، إذ إن الموت لا يتم هنا بالقتل كما في الغورنيكا، بقدر ما يتحقق، بإغراق الكينونة، بنفير الهلع والفزع، ولكنه موتٌ موقتٌ، موتٌ لما يتحقق، أو لا يمكننا الجزم بتحققه وفق التأويل التفكيكي لهذا النص البصري.

المصادروالمراجع

المصادر

حتمل، جميل، المجموعات القصصية الخمس، ط1، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1998).

المراجع

1. بييقي ـ غروس. ناتالي، مدخل إلى التناص، عبد الحميد بورايو (مترجمًا)، د، ط، (دمشق: دار نينوى، 2012).
2. حسين. خالد، في نظرية العنوان (مقاربة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، ط1، (دمشق، دار التكوين، 2007).
3. دريدا. جاك، الكتابة والاختلاف، كاظم جهاد (مترجمًا)، ط2، (الدار البيضاء: دار توبقال، 2000).
4. علي. جعفر، صفاء عبد السلام هيرمينوطيقا: تفسير ـ الأصل في العمل الفني، دراسة في الأنطولوجيا المعاصرة، ط1، (الإسكندرية: منشأة المعارف، 2003).
5. غريماس. أ.ج. (بالاشتراك)، المنهج السيميائي: الخلفيات النظرية وآليات التطبيق، عبد الحميد بورايو (مترجمًا)، ط1، (الجزائر: دار التنوير، 2014).
6. كلارك. تيموثي، المعتمد الأدبي في التفكيك، حسام نايل (مترجمًا)، محمد بريري (مراجعًا)، ط1، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2011).
7. هايدغر. مارتن، أصل العمل الفني، أبو العيد دودو (مترجمًا)، ط1، (بيروت: دار الجمل، 2003).

السكن الحر في الفن التشكيلي السوري
من خلال الفنانة التشكيلية السورية عتاب حريب

وصال العش[1]

مقدمة

إن ما يحمله الفن التشكيلي السوري من أبعاد إتيقية حرة يقدم للعالم روحًا لحياة صامدة. لكن، يوشك الفن الانتحار حين تسلب منه تعيناته الهووية والتزاماته السياسية وسكنه الحر. إذ لا وجود لتشكيل فني من دون هوية، ولا وجود للوحة من دون إتيقا، ولا وجود لبيت من دون سكن آمن، ولا يستكمل الفن مساره من دون أن يجد في الحرية هدفه الأول ومنزلته الدقيقة في رسم الالتزام أيضًا. لذلك تناضل الفنانة التشكيلية السورية عتاب حريب من أجل سكن حر لكينونتها الممزقة في غربتها، وتتحمل الآلام كلها ليكون الفن مواجهًا للعنف السياسي، فوحده الفعل الفني الذي يحرر الفنانة من هذه العبودية. إذ تفتح التجربة الفنية للحرية نورها من خلال الوقوف على بعض ترسيمات وجوه النسوة والأطفال الحزينة والبيوت الحجرية، ومن خلال صور المساجد ولمسات اللون وعراقة هندسة المعمار وبساطة البوادي وترنيمة الأزهار ومشهدية صفاء البحار والأنهار ونحت بعض من حروفيات ونصوص دينية...، وكل ما له علاقة بالأرض السورية ومعالمها التاريخية، وبحقها في أمومة حرمت منها مكرهة، فأبعدت عن أبنائها الذين سلبوا منها وتفرقوا عبر مدن العالم. وإن كانت الفنانة التشكيلية السورية عتاب حريب تجد حريتها في فعلها التشكيلي، فهي تجسد جمالية هذه الحرية في اختيارها الفني للوحات تكون لها بمنزلة البيت الساكن على حد اعترافها، فتفعل من خلالها كينونتها الصامدة.

---

(1) وصال العش: أستاذة الجماليات وفلسفة الصورة بجامعة صفاقس.

فهل يمكن أن نرسم حرية بصورة تشخيصية فنية وتشكيلية؟ وما الذي يحدث عندما يطرح إشكال الحرية داخل ساحة الفن السوري؟ وما الذي يقودنا إلى طرح مسألة السكن الحر في الفن التشكيلي السوري؟ ألأن الواقع/ الحاضر أصبح مستبدًا ومرفوضًا؟ أم لأن اليأس من اللاعدالة في هذا العالم قد نحت بنيته في صميم كيان الفنان السوري؟ إذ ما الإنسان إذا لم يكن حرا في اختياراته؟ وما الإنسان إذا لم يكسر علاقاته المنمطة من أجل مطلب السكن الفني الملتزم؟

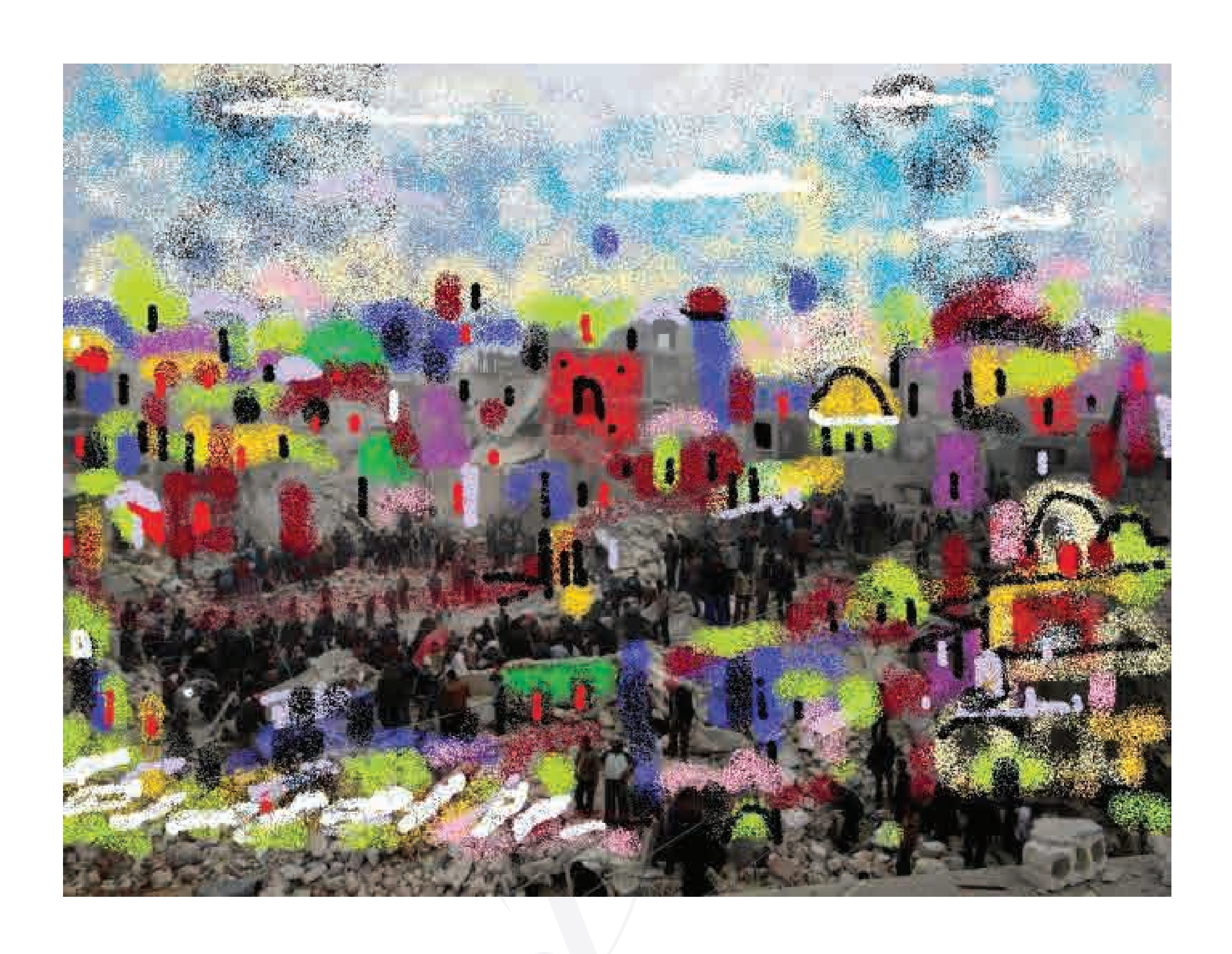
أولًا: مطلب الحرية

تبدو تجليات الحرية اليوم مختلفة ومتلونة[2]، فلئن غيبت لوحات الفنانة التشكيلية السورية عتاب حريب[3] تفاصيل الوجه الجوهرية في أغلب لوحاتها، إلا أننا قد نرى فيها عالمًا طفوليًا خصبًا تغمره الحرية الإبداعية في البحث عن ما بعد هذه الجزئيات المفصلة والتشخيصية، وعن ما وراء زخم بعض المساكن والديار وكل هذه المعالم المعمارية التي تحرص الفنانة على إبرازها في أغلب لوحاتها، وقد تغيبها أحيانًا أخرى، ليحضر المشهد الطبيعي.

(2) انظر: Mike Dufrennel, Art et Politique, (Paris: UGE, coll. 10/18, 1974), p.12.

(3) تخرجت الفنانة التشكيلية السورية عتاب حريب من كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، قسم الحفر، وأقامت عددًا من ورشات الرسم للأطفال، ودرست في كلية الفنون الجميلة وكلية التربية ومعهد الفنون التشكيلية بدمشق وجامعة القلمون واليرموك الخاصة. عملت في تصميم الديكور والأزياء والإعلانات والمسرح والسينما... كست لوحاتها صيغًا تشكيلية ثرية، وقد عمق تكوينها الأكاديمي هذا الثراء. انظر: خالد الإسماعيل، «بطاقة عتاب حريب الفنية، صاحبة الظل البنفسجي»، (2020 /01/30)، https://www.qisetna.com/ar/etab-hreib-visual-artist/





Imagination vs. Reality الخيال مقابل الو اقع

2017 Mixed Techniques

تبدع الفنانة التشكيلية السورية عتاب حريب فنيًا في رسم ترسيمات الحزن والتيه والمأساة والألم والحرب... وتلوينات الحياة كلها، من خلال لوحة الخيال مقابل الواقع التي أنجزتها سنة 2017، وحيث اعتمدت فيها تقنيات مختلفة، وامتزجت فيها ألوان العتمة الداكنة بألوان نور الحياة وإشراق الأمل المضيء، فحررت الفن من كل القيود. حاولت الفنانة ارتسام قيم إنسانية عميقة للحرية،

فعبرت بانسيابية اللون الأحمر عن الثورة والتغيير، وبإطلالة اللون الأزرق عن تحررها، وبروحانية اللون الأخضر عن سفرها الممتع، وبنقاء الأبيض عن الطفولة البريئة والنقية، وباللون البنفسجي عن بصيص الأمل الذي تتخيره الفنانة بديلًا من السواد الذي يذكرها بأعنف المجازر، وعن لا تناهي المكان ولا حدود للزمان، فما انفكت تشكيلاتها تحمل معها العبق العطر ولحظات من بقايا ذكرياتها التي تملكتها أينما حلت. وإذا كان للمكان ثقله بحسب الفنانة التشكيلية السورية عتاب حريب، إلا أن له متعته الجمالية وبساطته المنعشة لروحها. إذ تشكل الفنانة المكان القريب من قلبها بحب ودفء كبيرين، فتركز اللون البنفسجي بدراجات إشعاعه كلها، على سهول شمال سورية الشاسعة، وعلى بعض البيوت الدافئة، لتستدعي من خلال تصويرها المكانَ أجمل أحلامها. يتراءى لنا أيضًا في لوحة «الخيال مقابل الواقع» نفسها في الوسط، وفي الجانب الأسفل من اللوحة تمركز شابان يافعان، وبعض ملامح وخيالات جموع أو أشخاص انتظموا بعيدًا كمثل السياج وسط فضاء اللوحة. إلا أنه يصعب الكشف عن تفاصيل وجوه شخصيات اللوحة، التي بدت كالأشباح أو الشظايا. لقد تخيرت الفنانة أن تكون ملامحهم داكنة، في حين فضلت إضفاء ألوان الحياة على البيوت، لأنها تمثل منبع الأحلام الحرة، أما الأشخاص، فأغلبهم استلبت منهم حريتهم. حضرت لوحة „الخيال مقابل الواقع" بتقنياتها وألوانها وتركيباتها وخلطاتها المختلفة بقوة في رسم التضاد بين الواقع والخيال، لا سيما في تحديد الفنانة للشخصيات والأماكن والخطوط والألوان والمجسمات، ما يضيف ثراءً على تشكيلاتها الفنية.

لكن قد يعسر علينا قراءة الأبعاد القصوى اللوحة التي تزخر بكل هذا التنوع والاختلاف والتقابل والتضارب والتضاد بين الألوان والشخوص والأزمنة والأمكنة، لذلك سنحاول تأملها جماليًا، وتأويلها فلسفيًا، علّنا نستطيع فك بعض رموزها، وتفهّم القليل من شفراتها التشكيلية. فما إن نباشر اللوحة، حتى نغوص في أحضان هذا العمل الفني، «الخيال مقابل الواقع»، ونلاحظ التناقض بين عالم الواقع وعالم الخيال، وهو ما نكتشفه من خلال الألوان المتباينة والتشخيصات المتقابلة... فنقبض مع الفنانة التشكيلية عتاب حريب على أجمل لحظات المكان والزمان، فنحاول المحافظة على سحر أحلام الفنانة الحرة، وجمال المكان الذي تشتاق إليه. ولأن تلميحات الشخوص تظل محض تمثلات عابرة محدودة مقارنة بالبيت الآمن بالحرية، على الرغم من جُدُره الأربعة المغلقة، فإن للذكرى وهج مملوء بالمعاني.

إن تكوّن مثل هذه الترسيمات الذاتية والكلية في مثل هذه اللوحات الفنية، يكشف عن استقلالية ممارسة الفنانة وحريتها التي تناضل من أجلها داخل هذا البناء التشكيلي والخيالي. من أجل إلغاء مفهوم التقيد باللوحة النسخة، والمحمل التشكيلي التقليدي. فتظهر عراقة معمارية المباني في سورية، وعمق التشكيل الفني السوري، الذي يثبت وجوده في هذا العالم كما لو أنه جندي(4) أو مدافع شرس عن حرية الأرض الوطن، وهذا ما يفسر لماذا تضع الفنانة عتاب حريب كل هذا التضاد في المشهد التشكيلي، فقد احتاجت دائمًا في لوحاتها إلى ابراز هذا التقابل الضروري، لضبط علاقتها مع الآخر/ الفرد، والجماعات/ الحشد، والمكان/ السهول والمباني والديار وبيتها الخاص. وتبعًا لذلك ضمان تضادهم واختلافهم وتعددهم وجدالهم، وهو ما يؤكده الواقع أيضًا، فتوافق اللوحة مع الحقيقة، يشير إلى نقاء الرسالة النبيلة التي تدافع عنها عتاب حريب؛ مطلب الحرية.

ما زالت الفنانة تحتضن إحساس الاشتياق إلى بساتين معرة النعمان، والحنين إلى نظارة اللون الأصفر لسنابل الحصاد واللعب الممتع بالحصادة التي كانت تمتطيها وهي طفلة، بحسب تصريح لها عبر حواراتها وآثارها الفنية، في أكثر من موقع تواصلي. إن كل هذه المشاعر التي ترسلها الفنانة عبر استحضارها السهول اللامتناهية لشمال سورية، وامتداد عمق البحار، ووثبات صلابة المباني باختلاف أحجامها وألوانها، ترتسم للقارئ مثل المسدسات، فتصوب الهدف النبيل: الدفاع عن أرضها وديارها وقضيتها. إنه مطلب الحرية الأجدر في أن يعاش بعيدًا عن وحشية العالم والحرب في سورية، لذلك حاولت الفنانة البحث عن السلم عبر ملامح الطفل المرافق للأم في لوحة «الخيال مقابل الواقع»، فتتجلى الحرية فنيًا عبر حضور مشاعر الأمومة في اللوحة، وفي اشتياق عتاب حريب إلى رائحة الأرض/ الأم والوطن الحر. وهنا أيضًا، تمارس الفنانة رسالتها فتواجه الصراع السياسي والاجتماعي في الخارج بين الفرد والجماعة. والمعروف أنه في الخارج تمارس الحرية بأشكالها المتنوعة، بما فيها حرية التعبير وحرية التفكير وحرية المعتقد وحرية السياسة. فهل نتبع تصور الجماعة التي تمثلت كالسياج في اللوحة الفنية؟ ألا تحد الجماعة من حرية الفرد وتلزمه بضرورة أن يؤمن بما تعتقد به؟ تمارس الجماعة الإكراه على الفرد وتمنعه من حرية الاختيار، إذ الاختيار يخلق من الفرد/ المواطن إنسانًا مسؤولًا لا إنسانًا خاضعًا. وضمن هذا الأفق، حاولت الفنانة ارتسام الذكريات الأليمة

(4) Mikel Dufrenne, Phénoménologie de l'expérience esthétique, t.1: L'objet esthétique, 3ème édition, (Paris: PUF, coll. Épiméthée/Essais philosophiques, 1992), p.199.

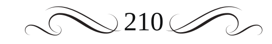


مع كل أم سلبت منها أمومتها، فاندرجت في لوحتها ملامح لصورة أم مع ابنها، فأعلنت ضمن منطق بناء اللوحة وسيرورتها التشكيلية عن ميلاد أمل جديد، من أجل إرادة الحرية.

Dance And Death الرقص والموت

Mixed Techniques تقنيات مختلفة

2016 Unique Piece

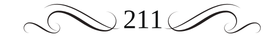


إننا نظفر بهم الفنانة وهي تتفكر الحرية فعليًا، عبر لوحة «الرقص والموت» لسنة 2016، والتي اعتمدت فيها أيضًا تقنيات مختلفة، وركزت على تقابل الحركة وتضادها بين وجوه الموت المبيد ووجوه الرقص الحر. ينبع أوجه هذا الإبداع الفني لضلال الوجوه الميتة، بحياة اللون الوردي والبنفسجي والأزرق السماوي، وتبدو الشخصيات على الرغم من موتها في بحث مستمر عن أمل جديد وحياة أفضل، وتبدو الرقصات الشعبية الفلكلورية أكثر تعبيرًا عن الحرية. تحمل لوحة «الرقص والموت» آثار الوضعيات المميتة وبقايا شظايا استيلاب الحرية. تندرج موضوع هذه اللوحة، ضمن محاولة الفنانة السورية في تشخيص للاعدالة الاجتماعية التي نعرف بها عالمنا وحضارتنا الحزينة[5]. لكن لوحة عتاب حريب التشكيلية تضعنا أيضًا، أمام فعل الإنسان الحر في الرقص الذي يتناقض مع مشهدية الموت، وتحضر تبعًا لذلك حقيقة تاريخية مفادها، أن حرية الإنسان هي في الأصل سياسية وإنها أكثر صورية من أن تكون واقعية حيث تمكن الفنان السوري، معرفة هذا منذ الحرب. وبما أن هذا الطرح الفني- السياسي يحمل القضية الأكبر في تصور الفنانة التشكيلية عتاب حريب، فإن الفعل الحر يقودنا إلى تأكيد انفصال مؤسستين اثنتين: الفن والسياسة، وإدراك نسبيتهما المستقلة، فكل مؤسسة تحقق صيرورتها لذاتها، لأن القول بصلاحية القيام بشيئين في الآن نفسه، لا يمكن أن يتولد إلا من الإنسان السياسي، وأيضًا من الإنسان في السلطة، استنادًا إلى ما ذهب إليه ميكال دوفران الذي ينادي بأهمية الحرية في الفعل الفني. وهذا ما حاولت الفنانة عتاب حريب تجسيده تشكيليا لما قسمت اللوحة إلى جزأين فعليين: الجزء الأعلى السماوي، حرية التعبير الجسدي وجمالية الرقص. أما الجزء الثاني، أسفل اللوحة، حياة الوجوه الجامدة والمكرهة وصور الموت والاستيلاب.

لا تعبر الرغبة المحض عن الإنجاز إلا بالفعل الحر، فكان الرسم طريق الفنانة التشكيلية السورية، إلى التعبير الحر، ولو عددنا «الأدلجة هي الفعل ولم تكن كذلك فإنها اليد العاملة للطبقة المسيطرة»[6]. لذلك كان تواصل الفنانة عبر الرسم وحوارها التشكيلي مع العالم ما يبعث في القارئ

(5) ينادي كتاب الفن والسياسة لميكال دوفران، بضرورة أن ينبعث الفن من تدفق شعبي متحرر، ويناضل من أجل الحرية و«اللاعدالة الاجتماعية التي تعرف بها حضارتنا الحزينة». انظر: Dino Formaggio,"Mikel Dufrenne: La nature et le sens du poétique", Pourquoi l'Esthétique ?, Paris: Jean-Michel Place, n°21, (1992), p.189.

(6) Mikel Dufrenne, Art et Politique, op. cit., p.106.. يجب بنظر دوفران، تمييز خاصيتين اثنتين للعملية الإيديولوجية في علاقتها بالفن. إما اعتبار الفن تابعًا ومؤدلجًا، وإما أن الإيديولوجيا مؤدلجة من قبل الفن فنتحدث حينها عن «إيديولوجيا في الفن». انظر المرجع نفسه، والصفحة نفسها.



على التحرر من الأدلجة بأشكالها جميعها. لأن الأدلجة تسهم في تكبيل الفن ونزع طاقاته الإبداعية التفجيرية، وهذا ما انتهت إليه الفنانة التشكيلية عتاب حريب، فجعلت من لوحاتها بحثًا مستجدًا عن أرض سلام بدون إيديولوجيات مشوهة للمحافظة على كيانها الحر العميق. يكمن طور تعين الفن السوري في المحافظة على هذا العمق، لا أن يشوه حقيقته ويفسدها، بهذا السلب الذي تختص به الأدلجة، والذي قد يمارس على المتلقي تشويهًا يتصادم مع مطلب الحرية.

يمكن الإشارة في هذا الإطار، إلى أن الفنانة تدرك بعض الصور الحرة بخيالها فتحدث بممارستها التشكيلية مشاهد ثرية تطفح بمضامين معبرة دون أن تتواجد مع مشهدية المكان في الزمن الحاضر، أي في لحظة فعلها التشكيلي، لكنها بهذا الإدراك الفني الذي يحضر بفعل الذكرى بكل تفاصيله المحسوسة ورغم غربتها فهو «إدراك ينتجه الخيال عبر التحييد، أي عبر إحداث تغيير في المرجعية يحرر الفعل الفني من فعل النسخ»[7]، تحيلنا مجمل مواضيع لوحات عتاب حريب إلى مشهدية استحضار أجمل التعابير الحركية الحرة، في فن الرقص الفلكلوري وتوغل بنا داخل وقائع تاريخية وتعابير صامتة لبعض الوجوه المتألمة، والتي لا يمكن أن تصمت عنها عين القارئ، التي قصدت اللوحة التشكيلية وألفت محيطها وتماهت مع رموزها. لكن القارئ لا يستطيع ضمن تقابل هذه المشاهد وتضادها، أن يبقى محايدًا، لأنه سيضمنها مشاعره وانفعالاته وممارساته التي تجد طريقها إلى التأويل الواقعي. وذلك ما تقتضيه العلامة التشكيلية، إذ بواسطتها، نكتشف ما تخفيه رموز لوحة «الرقص والموت» من آلام وذكرى في عمق الوجوه والأمكنة والأزمنة والروائح والأصوات والرؤى والصور الثرية التي حرم منها المواطن السوري جراء استلاب حريته. لذلك، تتخذ مقاربتنا لعلاقة الفن بالحرية في أعمال الفنانة التشكيلية عتاب حريب، صيغة توهمنا بأن ما تتمثله من صور يتعلق بمشاهد متمثلة أمامها، ولكنها في الحقيقة متخيلة ومستحضرة بعمق اللحظة الزمنية وسيرورتها المتجددة. فتفعل فينا الصورة وتبلور تصوراتنا للواقع وتؤثر في إدراك المتقبل. وضمن السيرورة التاريخية نفسها نواجه لوحات فعلية ومشخصة بروح مقاومة وإرادة حرة، في تغيير نمط العيش. تلك اللوحات التشكيلية التي بها، جسدت الفنانة عالمها الرحب، على الرغم من صغر حجم مساحتها. إذن، فإن «ما يجب

(7) محمد محسن الزارعي، «الفنطاسيا والإبداع في جمالية الصورة المتخيلة عند هوسرل»، عن الفنطاسيا والإبداع الفني،دراسات في فنومنولوجيا الصورة، نصوص أعدها للنشر وقدم لها محمد محسن الزارعي، (تونس: منشورات وحدة بحث ثقافات فنية ومعارف وتكنولوجيا، 2010)، ص.35.



تفحصه أولًا قبل تعين علاقة الإنسان بالإنسان، هو علاقة الإنسان بالعالم»[8]. ألم يصف سارتر العالم الإنساني ككيان ممزق ومعنف بين عجزه الخاص وما يمكن أن يفرض عليه سياسيًا؟

ومن ثم، تقودنا لوحات الفنانة التشكيلية عتاب حريب، إلى إمكان أن نتخذ من جمالياتها بيوتًا حرة جميلة، وترسيمات لألوان الحياة الآملة، ومأوى بديلًا من حرية مسلوبة، وبلسمًا فنيًا لذاكرة تحمل كثيرًا من الأسى والقهر والعنف والسيطرة والحرب. هذا ما يعلن عنه الفن التشكيلي السوري الذي يبشر بمنطق مغاير: إرادة الحياة والسكن الفني الحر في عمق اللوحة بعد فقدان الأرض والبيت. فكيف للفنانة أن تلتزم سياسيًا وفنيًا عبر هذه النافذة التشكيلية؟

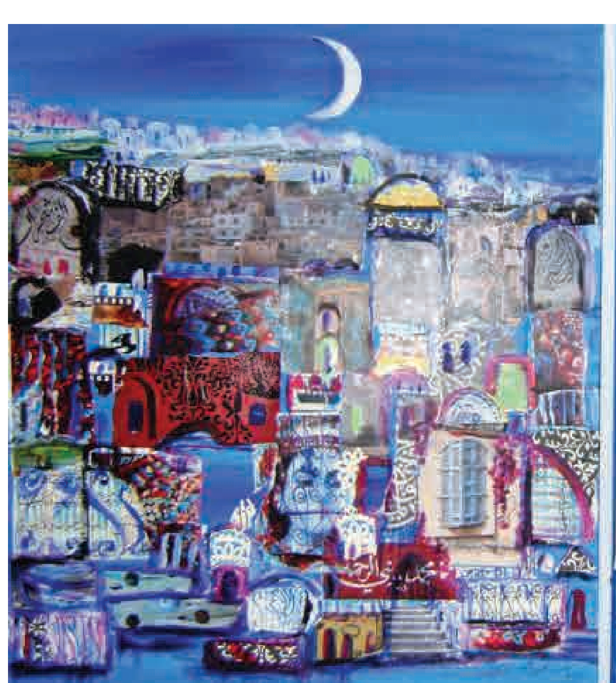
ثانيًا: السكن الإيتيقي في الفعل الفني

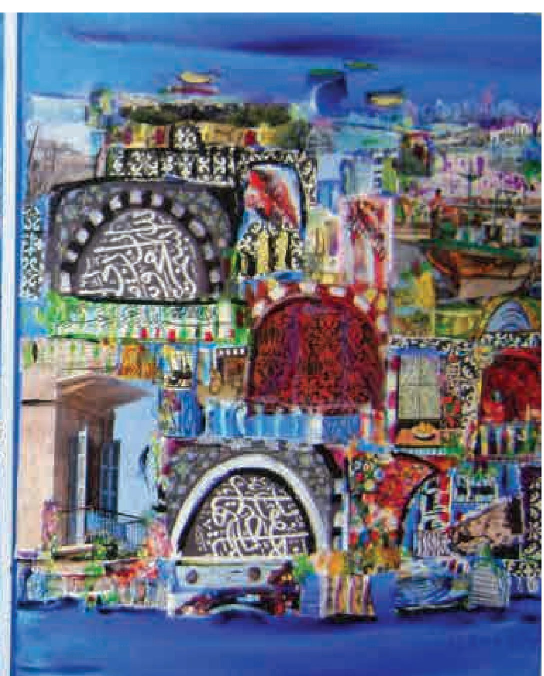
تخيرت الفنانة السورية عتاب حريب في ممارستها التشكيلية السكن الإيتيقي في فعلها الفني الذي يتناقض مع الإلزام الأخلاقي. إذ يرجع أصل مفهوم إتيقا «إيتوس» إلى هوميروس الذي يعطيه معنى عينيًا فيربط هذا المفهوم بالسكن، وقد يحمل مع هزيود نمط الوجود وأسلوب العيش الجيد، فـ „يتبطن كيفية الإحساس والتفكير والفعل مع البحث عن التميز الذي يرفع إلى مستوى البطولة التي يتغنى بها الشاعر»[9] أو الفنان التشكيلي من خلال استحضاره الصور الجميلة كلها، فيأوي إليها،

(8) Mikel Dufrenne, Pour l'homme, Essai, (Paris: Seuil, coll, Esprit ,1968), p.125.

(9) إتيقا: ethos انظر: عبد العزيز العيادي، إتيقا الموت والسعادة، ط.1، (المغاربية للنشر والتوزيع، تونس، أفريل2005)، ص.52. نميز في هذا الإطار الدلالي بين المقصد الأخلاقي (الموريس اللاتيني)، الذي يتعلق بالقيم والضوابط الاجتماعية وبكل المعايير العلائقية المرتبطة بالخير والشر والحلال والحرام والجميل والقبيح... والتي يمكن أن تتحكم في توجه الإنسان وسلوكه اليومي وحياته الاجتماعية العامة وبواجباته وتعاملاته ورغباته... والذي يلزم الفرد بتجنب ما يرغب فيه ويراقب أفعاله الاجتماعية، انطلاقًا من بعض المطالب الغائية. إذ كثيرًا ما يعود المنزع الأخلاقي، بالفرد إلى مقولات الواجب وصورية الفعل مستندًا إلى مقولات الإلزام والأوامر والنواهي والماقبلي والمجرد والمتعالي... أما المقصد الإيتيقي، (الإيتوس الإغريقي) فيرتبط بطريقة توجيه ذاتي حر وحياتي جيد. إذ لهذا المقصد الراقي، استقلالية في التوجه والفعل والاختيار، يتعقله الفرد من أجل بلوغ هدف حياتي مميز. كما ترتبط الإيتيقا وفق نفس المعجم الإغريقي بفن الحياة وكيفية العيش وطريقة الوجود من أجل بلوغ السعادة، الهدف الأسمى للإنسان، وهذا في تقديري، ما سعت إليه الفنانة السورية عتاب حريب جاهدة. وبالتالي، فإننا نشير إلى هذا الاختلاف الجوهري بين مفهوم الإيتيقا ومفهوم الأخلاق، فنفرق بين الفعل الإيتيقي الملتزم والفعل الأخلاقي الإلزامي.لذلك، نلاحظ أن مفهوم الإيتيقا يدخل مجال الممارسة الفعلية والمريدة فيحضر اليوم كل المجالات: السياسية والفنية والتقنية ويناقش كل الإجراءات التي ترتبط بكرامة الإنسان وحقوقه في هذا العالم. يحمل مفهوم

ويسكن فيها.





Duo ثنائي

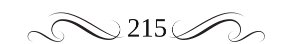
2014 Mixed Techniques

على الرغم من أن الفنانة التشكيلية عتاب حريب تعيش في أميركا منذ الحرب السورية، فإن المشهد التشكيلي لسكنها الفني يبدو جميلًا بألوانه البنفسجية التي تبعث في الروح أملًا للنجاة عبر

الإتيقا ديناميكية تعبيرية يتفرد بها الفرد/ الإنسان ويلتزم بها وينهم بها ويتفنن بالعناية بذاته ورعايتها. ونحن في هذا الشأن، إنما نتفكر الإيتيقا كهم إستطيقي يشغل الفنانة عتاب حريب ويرهقها في كينونتها المتجذرة في «الالتزام السياسي» لتتخير طريقها الإيتيقي الحر.
انظر: Sous la direction de. André Jacob, Les notions philosophiques, (Paris: PUF, 1990), p.874.

نافذة الفن الملتزمة وإيتيقا الحياة. ولهذا السبب، وعلى الرغم من أن هذا المتخيل التشكيلي يظل داخل الطرح اللاواقعي، فإنه تبعًا لذلك، يمثل كالواقعي، ويتوج بسكن فني. إنه بالأحرى، تأكيد على التفاعل بين ذات الفنانة التي أصبحت تواجه حياة رتيبة، تحياها وحيدة عبر شقة صغيرة، أن تمارس فنها وفلسفة حياتها المتجددة على محمل لوحاتها. ومن خلالها يتجوهر انتماؤها إلى أرض اللوحة، التي ألبستها إنسانية حياتها، والتي وجدت فيها حضنًا بديلًا من الوطن الذي تحول إلى أرض للموت. لذلك لم تصل الفنانة إلى هذا التعبير العميق ودقة الأحاسيس، إلا بمواجهتها لحدة الألم ونظرتها الآملة التي نلاحظها في الترسيمة التشكيلية للوحة «ثنائي» 2014، والتي عبرت من خلالها عن التقنيات الفنية الثرية وعن أجواء شهر رمضان، فزوقت جماليًا، المباني بحلة حروفية ولمسات لونية وتشكيلات لبعض الخطوط المنحنية والدائرية والمهللة، وزينت بجمالية الخط العربي الأبواب والجدران التي احتفظت بمقاطع من نصوص دينية وذكر لسير نبوية. لقد جمل اللون البنفسجي إطلالة ضياء اللوحة/ الأرض والسكن الحر، التي ما انفكت الفنانة تبحث في أحضانها عن الأمان وإشراق نور الأمل، لا سيما من خلال تمركز الهلال في قلب السماء.

نجد في أحضان لوحة «ثنائي» جماليات فن تصميم المعمار السوري المتخيل والمزوق بحروفيات وكلمات وأحاديث نبوية ونصوص قرآنية مقتطفة، ولكنها غير مكتملة. فمن خلالها تستدعي الفنانة المعجم الديني والهوية العربية الإسلامية وجملة من الموروث العقائدي والاجتماعي، فتتواتر بزخم في لوحة ثنائي التي اعتمدت فيها تقنيات فنية مختلفة، وطغى عليها اللون الأزرق بطبقاته المتدرجة، وبشكل تصاعدي. وعلى الرغم من تواتر جملة الحوادث اللامحتملة في حياة عتاب حريب الشخصية والصادمة للقارئ، من جراء الحرب على سورية -التي نجدها في أكثر من موقع إعلامي وحواري على الإنترنت- إلا أن انفتاحها على سلوك فني متطور في إيتيقا الحياة يدعم شرعية حلمها الآمل بغد أفضل وامتداده إلى الآخر المتقبل، ومن خلاله يترسخ فعل الالتزام. وهو ما يعني أننا في قراءتنا مثل هذه اللوحات لا نهتم بجملة النصوص الواردة في اللوحة، معزولة عن سياقها التشكيلي، ولا نتفهمها مفصولة عن قضية الفنان، بل نحاول من خلال قراءتنا الإسهام في توصيل الرسالة النبيلة التي تريدها الفنانة السورية، ومن خلالها السوريون جميعهم. ولأننا نرى في اللون أيضًا علامات ثرية ومدخلًا عميقًا إلى ما يريد الفنان أن نقف عليها. فإذا ما انتشر مثلًا، اللون الأزرق السماوي على كامل مساحة اللوحة، وكشف عن عراقة الحضارة السورية الخالدة، إلا أن حذق الفنانة عتاب حريب



في تقنية الألوان المائية أكسب اللوحة جمالية، تميزت بشفافية اللون الحالم المماثلة لشفافية فن الحياة.

تعانق الفنانة الفضاء السماوي على مساحة لوحتها التي تخيرتها كسكن إيتيقي حر، ومن دون أن تحدث خطًا فاصلًا بينها وبين اللوحة، فجعلت من فنها وسيلة نجاتها إلى عوالم أكثر أمنًا، علها تفتك سكنها المسلوب. وهو ما يعني، بصيغة أخرى، أن سكنها الإيتيقي، قد تخيرته الفنانة السورية، على أرض أغلب لوحاتها. فتحيلنا إلى طبقات من المعاني الثرية، يمكن اختزالها بالآتي: أولًا، عرض لمجموعات سكنية تختلف في أحجامها وأشكالها وألوانها. ثانيًا، كشف جمالية المعمار وعراقة الخط العربي. ثالثًا، معنى فن الحياة. وهذا المعنى الأخير يمكن التعبير عنه بإيتيقا الحياة، وحيث يؤكده موقف الفنانة التي اكتشفنا معها، جمالية هويتها، التي تؤسسها من جديد على فضاء اللوحة، سكنها الجميل. فتحولت اللوحة إلى نمط حياة، تناهض الاستبداد والعنف وتقف في وجه الحرب والإكراه المفروض قسرًا.

ومن ثم، تؤسس الفنانة لهويتها خارج دائرة الجماعة، والتي لا يمكن أن تتحقق إلا من خلال كشف التضاد والثنائيات الملزمة أحيانًا. إنها طريقة نبيلة في التعبير نكتشفها من خلال لوحة ثنائي، التي نجحت عتاب حريب في صياغة معماريتها وتشخيص هويتها عبر فضاء أسطوري حالم، يتفرد بذكريات مجيدة، يظهر حياة مجتمع متجانس، لا يستقيم إلا بتنوعه. لذلك عبرت لوحات الفنانة السورية عن هذا التنوع، من أجل تثمين قيمة الحياة والمكان والإنسان. وفي حضن اللوحة، ينتج الفنان السوري بيئته الخاصة، لا يقبل التصنيف لأي جماعة، ويكتفي أن يكون فردًا واحدًا وفنانًا، يتحرك بإيتيقا متفردة، فيخرج عن كل تصنيف، سوى التصنيف الفني الملتزم. بوصف الفنان ينتمي إلى هوية إبداعية، نعمل جاهدين على الكشف عن عمقها ورموزها بكل اللغات والقراءات الممكنة، لتبقى شاهدة على قيمة هذه الشرارات الأولى في الفن التشكيلي السوري، وعلى تجربة في الفن والالتزام السياسي.

لذلك تعبر لوحات عتاب حريب عن تجربة إنسانية في الالتزام الفني والسياسي، بعد أن كبلت الحرب الفنانة وأقصتها، وعنفتها، فتحركت ذاتها الفنية بفعل إبداعي ملتزم، ومنحت العالم والآخر إدراكًا مغايرًا في فن الحياة. إنها تحضر بفنها في حضن العالم الإنساني وتلتزم بقضيتها في أدق تفاصيلها،

وهذا سر هذا التعاقب بين الفن التشكيلي وفن الحياة أو إيتيقا الفن. فهل هي «جمالية السياسة التي يجب أن نفكر فيها»[10] أم إنها ممارسة فنية تولد الالتزام الفني وفن الحياة من أجل النجاة؟

تعترف الفنانة عتاب حريب بأن ألمها في فقدان ابنها البكر، يجعل منها كائنًا يمشي مثقلًا بأعباء العالم، وأن روحها تتعذب كل لحظة لأنها تجهل المكان الذي دفن فيه ابنها، لكنها تحتفظ في حياتها بأسلوب فني للنجاة فتقول: «هنا في شيكاغو أذهب إلى مقبرة قريبة من الحي الذي أسكن فيه، أرمي بجسدي على شاهدة قبر لا أعرف صاحبها وأضمها إلى قلبي، وكأن روح ابني تسكن هنا تحتها. أجلس في بيتي الصغير، على الكنبة أقرأ، ومن النافذة أرى الأطفال يذهبون إلى المدرسة ويعودون، وأنا ما زلت أكثر الأحيان أقف في نفس المكان خلف النافذة»[11]. لذلك كان الفن التشكيلي متنفسًا، وفن نجاة، وسكنًا منقذًا، يزيد في قدرتها على الصمود والإبداع والمقاومة.

من خلال هذه النافذة التأويلية لقراءة بعض اللوحات الفنية التي أبدعتها عتاب حريب، نكتشف التزامًا فنيًا يواجه كل أشكال العنف في العالم، وبعض من التراكم الغاضب للحرب السورية الحامية. ألا تسعى الفنانة بهذا الأفق التشكيلي إلى تقريب القضية السورية إلى العالم؟ إنه أسلوب تشكيلي يقترن بضرب من الوعي الجدي والملتزم في الآن ذاته للإنسان، وحيث تجد الفنانة مرآتها الحرة وتعبيريتها التصويرية داخل اللوحة التي تلبسها حياة وسكنًا أعمق. وإذا كانت «الإتيقا هي التي تعرف كينونة الإنسان إنسانيا»[12] كما يعبر عن ذلك باتوشكا، فهل يمكن أن يتعين الفن كفعل إتيقي مستقل؟ إن الموضوع الذي يطرحه الفن التشكيلي السوري، هو موضوع كينونة، وموضوع الإنسان المقاوم وموضوع ثورة متجددة من أجل السكن الحر فيدخل في تعارض مع كل العلاقات السلطوية[13]

---

(10) Mikel Dufrenne, Art et Politique, op. cit., p.171.

(11) أكرم قطريب، «عتاب حريب: لم يعد عندي بيت في سوريا، بيتي هو اللوحة»، (05/ 07/ 2019)، https://alarab.co.uk/

(12) ورد هذا القول لبتوشكا في كتاب عبد العزيز، إيتيقا الموت والسعادة، مرجع مذكور، ص.229.

(13) يصبح هذا الكل يوسائل سياسية، لكننا نقصد بهذا الكل في معناه الشامل، الأخلاق والدين أو بالأحرى الأفكار والمشاعر والمؤسسات في المجتمع. انظر:
Benedetti Croce, La philosophie comme histoire de la liberté, contre le positivism, (Paris: Seuil, Février 1983), pp.239-244.

الإلزامية.

إن «عقلانية الآثار الفنية لها هدف مقاومٌ للوجود الإمبريقي: تنظيم الآثار بطريقة عقلانية يعني أن نؤسسها بصرامة في ذاتها"[14] نحو مجالات لها غايات تحفظ الذات الإيتيقية وفن الحياة، رغم الألم المتصدع. من هنا يتحول مسار الفن التشكيلي في سورية إلى أداة مقاومة والتزام. فمن الجدير إعادة تفحصه اليوم لتفهم الواقع الأليم الذي شرد عائلات، وقتل أبرياء، وهمش علماء، وهجر شبابًا... وما دام الحيز الذي يتعامل معه الفنان هو الأثر الفني، فإنه حيز لا ينفصل عن الواقع السياسي للفعل فيه. لذا ينتظر هذا الانهمام التشكيلي السوري انكشافًا، ويوقظ في القارئ قيمة الرسالة الفنية التي تقوم بدور فاعل وفعال. تلك اليقظة الصادمة التي نباشرها ونتفاعل معها حين نتابع بعض الأعمال الفنية الجديرة بالاهتمام، لأنها تسعى إلى مقاومة العنف بكل أشكاله والانفتاح على الإتيقي في فن الحياة. ولعل حضور الحروفية والكتابات على مساحة اللوحة ما يعزز إتقان الفنانة للتقنيات المختلفة وفق جمالية في الإخراج وتعبيرية في اللون والتزام في ترسيمات الحياة الإيتيقية. كل هذا، خلق نوعًا من التوازن الفني وحبكة تشكيلية في صياغة الموضوع، خاصة في مستوى التأليف بين المتضادات في العمل نفسه.

إن هم الفنانة التشكيلية السورية عتاب حريب، هو الالتزام السياسي و جمالية فن الحياة، إلا أنها لا تكتفي في لوحاتها، بمجرد الإشارة إلى تعينات هذا الأفق، لأن، تصورها الغالب يظهر خاصة في هذا الانصهار داخل الذكريات الطفولية وفي كل ما هو شعري، في عالم استبعد منه الشعري وعنف فيه الطفولي وسلب منه الإنساني. وهي حينما تقف، موقفًا مناقضًا لهذا الاستلاب، الذي يميت الإنسان، فإن المطالبة بالسلام مع لوحاتها الفنية، تصبح ضرورية لفن الحياة.

بهذه الرغبة الفنية تستطيع الفنانة السورية، مواجهة الآخر ومواجهة مصيرها وحينها أيضًا، ينصهر الالتزام في الفعل والكينونة لإدراك ما تتضمنه قصدية فعلها التشكيلي. ولأن الموضوع الفني ليس شيئًا آخر غير الأثر الفني الحر، فإن المشكل الذي يطرحه، يتعلق بإدراك مقام كل موضوع فني. إذا جاز إذًا، أن نعرف الأثر الفني –الذي نفترضه كمعطى مباشر- بالتقائه بالموضوع الجمالي، فإن

(14) Théodore Adorno, Théorie esthétique, M. Jimenez (trad), (Paris : Klincksieck, 1989), p.366.

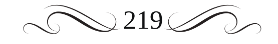
الموضوع الفني الذي يمارسه الفنان السوري، هو الذي نتعلم منه الالتزام السياسي. في حين يتوقف الأثر الفني في جزء كبير منه على حقيقة الواقع الإمبريقي في العالم والذي حين نتساءل عن كونيته يبدو محتجبًا، يحتاج الأثر الفني إذًا إلى صحوة كونية مقاومة وروحًا تأويلية ملتزمة.

لقد حقق الفعل الفني والتشكيلي السوري مناظرات تواصلية مع العالم مع ما حققه من شبكة علاقات متنوعة، ينقد من خلالها الواقع ويصور عنفه، على الرغم من العملية «التهذيبية»[15] التي يسم بها كارل بوبار مفهوم الفن، والتي كثيرًا ما تؤثر في الدولة وأجهزتها، لأن نوعية هذا الفن السياسي، يقوم بدور المشاركة الخلاقة للجمهور عبر العالم. وفي هذا المقام، تكشف الفنانة التشكيلية السورية عتاب حريب عن تصورها الخاص للالتزام السياسي. وتكشف لنا قراءتنا التأويلية لبعض أعمالها الفنية عن مقاربة التفكير في الإنسان وهو يواجه العنف وصور التسلط كلها.

يعلم الفن التشكيلي الإنسان ما هو إنساني، ويوقظ فيه مشاعر وإحساسات ومفاهيم عن ديمقراطية جذرية وأصلية للفن[16]. فما الفرق بين أن نضع التجربة الفنية في قلب التفكير أو في قلب الحياة؟ وكيف نولج الفن داخل حياة الشعوب؟ هل بالتزامها سياسيًا وفنيًا؟ إن الفن الذي يخلق ذاته بالتزام هو الفن المثور والثوري، على الرغم مما يواجهه الفن النازع إلى الطبيعي والأصلي من استنكار من طرف السلط السياسية. إذ كثيرًا ما كانت هذه النزعة الطبيعية ترفض من قبل رؤساء الأكاديميات الفنية، لأن موضوعاتها تهدد مشاعرهم، سواء أكانت سياسية أم اجتماعية أم أخلاقية. لكن تبقى مسألة السكن الإيتيقي شأنًا يرتسمه المبدع، سواء كان فنانًا تشكيليًا أم كاتبًا أو شاعرًا أو فيلسوفًا أو عالمًا أو قارئًا. فهل يمكن للوحات تضمنت صور واقعية أن يتخذ منها القارئ ثورة ملحمية أو كفاحًا ينظر لإتيقا أصيلة وأصلية؟

(15) Karl Popper, Art, Action et participation, L'artiste et la créativité aujourd'hui, 2ème éd, (Paris: Klincksieck, 1985), p.272.

(16) لا تتولد هذه الديمقراطية الجذرية والفاعلة في الفنون، إلا إذا كان الموضوع الذي يهدف إليه واقعيا ويكون تبعًا لذلك، إنتاج فعل وممارسة، كما يشترط في ذات هذا الفعل، فعل إبداع وإنتاج صور لمعان معبرة وملتزمة وتعابير فعلية لصور الحياة الأصلية والواقعية...



خاتمة

إنه عالم الكل، عالم في الآن نفسه واقعي وخيالي وفنطاسي وحر... وإن تضافر هذه العوالم يصور المفهوم كينونةً دالة، ويجمعها بين الواقعي ونقيضه. فقد يحمّل أثرًا فنيًا التزامًا سياسيًا، وفعلًا مقاومًا للعنف من أجل الدفاع عن وطن حر. وعلى الرغم من أن الفن لا يتحمل مسؤولية الإيديولوجي، فإن ما يظهره هو هذا العالم الإنساني الحر بأدق تفاصيله. لكن، المغزى الأعمق هو أن نساير صيرورة الفن، ونعين مضمونه، ونتفهم معانيه ونستعيد بذلك فاعلية المتلقي حتى نضمن تأملًا مقاومًا ودقيقًا للأثر الفني. وهذا هو شغل السيميولوجيا، لأنه لا يكفي الحديث عن بهجة الفن ومتعته، بل ينبغي أن نطرحه وسيلة تدافع الحرية وتوحد العالم الإنساني في أدق تفاصيله الحية. وإنما شأن الفن أن يعبر عن معنى الواقع وعن مبادئ إنسانية لترتسم ضمن خارطة الآخر، وتتصير في الفن هما سياسيا منكبا داخل مهمة يدركها الفنان بالرقص الحر والمبدع مع أثره.

قائمة المصادروالمراجع

باللسان العربي

العيادي، عبد العزيز، **إتيقا الموت والسعادة**، ط.1، (دار صامد للنشر، صفاقس- تونس، 2005).

باللسان الفرنسي

1. Adorno, Théodore, Théorie esthétique, trad. M. Jimenez, (Paris: Klincksieck, 1989).
2. Croce, Benedetti, La philosophie comme histoire de la liberté, contre le positivisme, textes choisis et présentés par S. Romano, pub. avec le concours du Centre Nationale des Lettres, (Paris: Seuil, Février 1983).
3. Dufrenne, Mikel, Art et Politique, (Paris: UGE, coll. 10/18, 1974).
4. ______, Phénoménologie de l'expérience esthétique, t.1 :L'objet esthétique, 3ème édition, (Paris: PUF, coll. Épiméthée/ Essais philosophiques, 1992).
5. ______, Pour l'homme, Essai, (Paris : Seuil, collection « Esprit », 1968).
6. Popper, Karl, Art, Action et participation, L'artiste et la créativité aujourd'hui, 2ème édition, (Paris: Klincksieck, 1985).



الفن التشكيلي في اللاذقية
الفنان «علي مقوص» أنموذجًا

غسان علاءالدين[17]

مقدمة

يقول (**هوكوزاي**): "لكي تكون رسامًا عظيمًا، يجب أن تتوفر لديك شروط ثلاثة: سمو الروح، وحرية الريشة، وفهم الأشياء"[18]

إن الأخذ بعين النظر هذه الشروط، لتحليل أي عمل فني وفهمه سيُظِهر بشكل جلي أن دروب الفن صعبة وموحشة، ولا تتيسّر إلا لمن حبته الطبيعة بفطرة سليمة، وباصرة نافذة، وخيال خصب، وذاكرة وقادة، وشغف موصول. وهذه الاستعدادات والفِطرات التي لاتني تهذبها البيئة والتعلم والخبرة هن المدخل الضروري لحيازة جملة الشروط التي ذهب إليها (**هوكوزاي**). فسمو الروح هي الأجنحة التي يحلق الفنان بها كفراشة تتنقل من فضاء إلى فضاء آخر، فتلثم ثغر الأزهار، وتنشر عطرها، وكذلك هو حال الفنان الذي تسمو روحه فيضحى قادرًا على تحريك فرشاته بعفوية وصدق. فلا حرية للريشة من غير حرية الفنان الذي يرسم بها لوحاته ليعبر بها عن موضوعاته وأفكاره ورؤاه من خلال النقاط والخطوط والمستويات، وعبر اللون والفراغ والضوء والكتلة. ولكن هذا لن يكون متاحًا له - أي الفنان- ما لم يكن قادرًا على النفاذ إلى عمق الأشياء التي يرسمها بغية فهمها واكتشاف كنهها. والفهم بهذا المعنى، هو أن يعيد الفنان صياغة الأسئلة الفلسفية الكبرى التي تتعلّق بوجود

(17) غسان علاء الدين: أكاديمي وباحث سوري

(18) كازوشيكا هوكوزاي: أول فنان عظيم عرفته اليابان، عاش بين عامي (1760- 1849).



الإنسان في العالم ومنزلته فيه، من خلال العمل على تأمل الأشياء والوقائع، كي يتسنى له تحديد دوره ووظيفته في هذا العالم على أحسن وجه.

ولكن هل تكفي هذه الشروط لقراءة بعض تجارب الفن التشكيلي في بلد ما، وفي مكان بعينه أم إن ثمة شروطًا أخرى لا تجبُّ تلك الشروط، ولكنها تضيف لها، وتغنيها بتفاصيل أخرى، قد تتصل بخصوصية المكان الذي تُنتجُ فيه تلك التجارب والأعمال الفنية.

في هذا البحث لن نهتمّ بتتبّع جملة ضروب الفنون التشكيلية، ودرسها، نظرًا لكثرة هذه الأنواع وتعدّد أشكالها من ناحية، ومن ناحية ثانية لأن لكل واحد من هذه الأنواع مدارسه وقواعده و خصائصه التي يختلف بها عن النوع الآخر. علاوة على عدم إمكان الإحاطة بمبدعي هذه الفنون والمشتغلين بها على مساحة الوطن السوري، إضافة إلى محدودية المساحة التي يحتملها البحث في هذا السياق، من أجل هذا كله ارتأينا أن نقف على قراءة بعض التجارب التشكيلية لفن الرسم دون غيره من أنواع الفنون الأخرى، وفي محافظة سورية بعينها دون سائر المحافظات السورية الأخرى، وهي هنا (محافظة اللاذقية)، محافظة قد تتمتّع بفلسفة تشكيلية متميزة ومغايرة لتلك التجارب الأخرى التي أبدعها فنانون آخرون، يندرجون تحت مدارس فنية متنوعة، علاوة على أنهم يعبَرون عن خصوصيات مكانية تتوزع على كامل مساحة الجغرافية السورية. مع أن كل تجربة فنية تتقاطع مع بقية التجارب الفنية الأخرى، وتتكامل معها، لتشكل كل واحدة منهما حيزًا من فسيفساء الإبداع المنتشرة في سورية.

فإذا قمنا بجرد سريع للتجارب الفنية في محافظة اللاذقية، والتي تتكامل وتتقاطع مع جملة التجارب الأخرى القائمة في بقية المحافظات السورية التي تملك كل واحدة منها خصوصيها وفرادتها وهويتها الذاتية، لأمكن لنا إلى حد ما، أن نتحدّث عن ثلاث مراحل أساسية، هي:

1. مرحلة ما قبل السبعينات: في هذه المرحلة لا يمكن لنا أن نتحدّث عن حركة فنية بالمعنى الدقيق للكلمة، فقد كان مفهوم الفن في تلك الحقبة بسيطًا ومتواضعًا للغاية، ولم يتجاوز حدود الهواية والشغف البسيطين، وهو الأمر الذي لم يساعد على خلق المناخ الملائم للاهتمام بالفن وانتشاره في أوساط الناس. ولا سيما أنه لم يكن في محافظة اللاذقية مركز للفنون يعمل على قدح الشرارة الأولى

لولادة حركة تشكيلية تهيئ المناخ العام لقبول الفنون والعناية بها، فلم يكن ثمة من يهتم بفن الرسم آنئذ، غير عدد قليل من الذين ينسخون المناظر الطبيعة، ويحاكون مظاهرها، ويقلدونها، فكانوا يرسمون الأشجار والبحيرات والأزهار والجبال في لوحاتهم، ويبيعونها للميسورين وأصحاب الحظوة، لكي تعلق في صالونات بيوتهم، بوصفها قطع أثاث أو ديكورًا يمنحها رونقًا وجمالًا، فما يمكن أن نلاحظه في تلك المرحلة ليس إلا إرهاصات أولى، أو تجارب غير مكتملة الملامح، ستشكل في وقت لاحق بداية الاهتمام الفعلي بالفنون التشكيلية بعد أن تتاح الأوضاع الملائمة لذلك.

2. مرحلة قبل الثمانينات أو نهاية السبعينات: هنا يمكن أن نلمح بعض التجارب الخاصة والمهمة التي قدمها أولئك الفنانين الذين تخرجوا من كلية الفنون الجميلة بدمشق، حيث كانت لهم تجارب فنية متميزة، سعى أصحابها للبحث عن التميز والخصوصية ضمن ما كان متاحًا لهم من أحوال مادية وإمكانات فنية تركت أثرها في تلك التجارب التشكيلية التي اختلفت ملامحها الفنية، وتنوعت سماتها الإبداعية. ولكن في حين استطاع بعض هذه التجارب أن يحقق حضورًا لافتًا، عندما أقام أصحابها المعارض الفنية والجماعية داخل سورية وخارجها، بقي أصحاب التجارب الأخرى يعملون في إطار محلي ضيق، وبقيت تجاربهم تلك تراوح في مكانها من غير تكون قادرة على أن تؤسس لنفسها سياقًا فنيًا خاصًا بها، أو تيارًا تشكيليًا له بصماته الذاتية ومشروعيته بحيث يخلق لنفسه موطئ قدم في إطار الحركة التشكيلية التي باتت تتشكّل ملامحها الإبداعية بشكل واضح.

3. مرحلة ما بعد الثمانينيات حتى اليوم: في هذه المرحلة يمكن لنا أن نتحدّث عن ولادة حركة فنية حقيقية إلى حد كبير، بسبب توافر جملة من شروط الإبداع الفني، من تعليم أكاديمي، وخبرات تدريسية، وأحوال مادية معقولة أتاحت لكثيرين من الرسامين افتتاح مراسم خاصة بهم، مكنتهم إغناءَ تجربتهم، وتطوير أدواتهم، فأصبح لكل واحد منهم اتجاهه الفني الذي يتميز به عن سواه من الفنانين، علاوة على أن الجمهور أضحى في هذه المرحلة أكثر قدرة على تفهم الفن، وقراءة اللوحة، وتشجيع الفنانين، وافتتحت في أكثر من محافظة صالات فنية تعرض لوحات الفنانين أمام الجمهور والنقاد، فحققت لهم بذلك انتشارًا واسعًا. مع أن أغلبية هذه الصالات تركزت في محافظتي دمشق وحلب، لكن هذا الجو المواتي للفن أتاح لبعض الفنانين أن يتفرغ للرسم والعمل الفني، خاصة عندما أصبح بمقدور الفنان أن يبيع لوحاته، ويؤمن من ثم حياة معيشية مقبولة إلى حد ما.



بيد أنه من المتعذر أن نتحدث عن تجارب فنية ناضجة وذات ملامح خاصة - حتى في ما بعد مرحلة الثمانينيات- إذا وقفنا عند حدود العوامل السابقة التي يكون وجودها لازمًا، ولكنه غير كاف. فلا بد، والحال هذه، من توافر عوامل إضافية تتجلّى في وجود مشروع فني حقيقي يعمل الفنان على تحقيقه بلا كلل، فضلًا على أنه - أي الفنان- يجب أن يمتلك ثقافة اللوحة التي في ظل غيابها سيتحول الفن إلى حرفة، أو هواية. ويضحى الفنان بمقتضى ذلك محض مصور محترف ليس إلا، لتغيب عن أعماله ولوحاته السمات الإبداعية والحس الوجداني. وعليه لا يمكن أن نعد كل من رسم بعض اللوحات الفنية صاحبَ تجربة تشكيلية يعتدّ بها، ما لم يكن لتجربته تلك خصوصية تشكيلية ما، ذات أبعاد فنية متفردة، وحدوس مبدعة يعمل على توسيعها عبر المزيد من التجريب الفني، والثقافة اللونية، وهو الأمر الذي نجده بوضوح عند بعض الفنانين المعاصرين في محافظة اللاذقية، أولئك الذين استطاعوا أن يرسموا مساراتهم الفنية، بألوان الموهبة، والاجتهاد والمثابرة.

ولكن قد يتساءل سائل لماذا لم نذكر أسماء هؤلاء الفنانين الذين تركوا بصماتهم الخاصة في الحركة التشكيلية في اللاذقية؟ نجيب أننا لم نفعل ذلك، لأننا نرى بأن ذكر الأسماء قد يورطنا في مقارنات وتفضيلات لا مبرر لها في هذا البحث الذي خصصناه لتأمل تجربة الفنان التشكيلي (علي مقوص) الذي أسهم مع زملائه، كل واحد منهم بمقدار، في إغناء الحركة التشكيلية في محافظة اللاذقية بعناصرها الإبداعية، عسى أن تتاح لنا الفرصة في وقت لاحق للحديث عن تجارب بقية الفنانين في المحافظة المذكورة.

أما لماذا اخترنا الفنان (علي مقوص) لكي يكون أنموذجًا لتلك الدراسة الفنية والتشكيلية- في محافظة اللاذقية، فلأنه - في رأينا- صاحب باع طويل في التعامل مع اللون والخط والحركة والفراغ والخلفية والضوء، الأمر الذي مكنه بمهارة أن يوثق تفاصيل الانسان والطبيعة في ريف الساحل السوري، من خلال حال وجدانية جذلى، وروح رهيفة استطاع صاحبها أن يلتقط أدق تفاصيل الحياة التي يعيشها الفلاح في ذينك الريف الجميل، ويرسم طقوس الفرح التي يتشارك فيها الانسان والطبيعة ملاحم العشق التي لا تنضب. فالتجربة الفنية التي سنبحث فيها، ونتأمّل أحوالها، ونتوقّف عند أدواتها، ستكون لها خصوصية ما، يمكن أن تفضي بنا إلى تلمس عناصر فنية جديدة تختلف عن تلك التجارب الفنية الأخرى التي يتغيّر فيها المكان، ويقدم من ثم للفنان شروطًا جديدة للإبداع. فالفنان

الذي يعيش في بيئة ساحلية يغفو فيها البحر في حضن الجبل، كما لو أنهما في حال هيام دائم، سينتِجُ تشكيلًا مغايرًا لذاك الذي ينتجه فنان آخر ينتمي لبيئة صحراوية تبرز فيه تفاصيل وعناصر أخرى كالمدى والليل والسراب. فالفن التشكيلي، وفق هذا الفهم - بما فيه فن الرسم- ما هو إلا « إثراء لخصوبة الحياة، ونوع من المناقشة بين أنواع الدهشة التي تنّبه وعينا وتمنعه من الخدر «[19].

وعليه، لا يتوجب على المتلقي الذي يقرأ لوحة (مقوص)، ويحلل تفاصيلها، أن يجهد نفسه للبحث عن الفكرة التي تومئ إليها اللوحة عنده، لأنه حين يفعل ذلك سيكتشف - أي المتلقي- أن الرسالة التي أراد فناننا أن يقولها من خلال أعماله، قد فرت من بين يديه، ولم يعد قادرًا على التقاط معناها. فلا حاجة، والحال هذه، إلى قراءة لوحات (مقوص) وفق الطرق الأكاديمية في قراءة اللوحة، وذلك من خلال تقطيعها إلى أفكار أساسية وأفكار ثانوية، وخطوط متعامدة ومتوازية ومستطيلات، ودوائر، وتحت وفوق، ويسار ويمين. لأننا نكون إذ ذاك بإزاء نقد فني يقيس الأعمال الفنية جميعها بمسطرة واحدة، ومعيار واحد، وحينئذ نكون قد حصرنا الفنان في صنعة شكلانية يتساوى فيها مع أي دهان يرسم صورًا جميلة على جدران المنازل التي يقوم بدهنِها. بمعنى أخر لا ينبغي أن نقرأ اللوحة على هذه الصورة، لأن من أهم شروط الإبداع أن يتمتع الفنان بالحرية، والحرية وفق هذا الفهم تتناقض مع نمذجة الفنان، وتصنيفه في مدرسة فنية بعينها، أو الحكم عليه بموجب معيار صارم، لأنه ببساطة ليس حرفيًا يُحكمُ عليه بمدى اتقانه صنعتَه، ولكنه رسام وحسب، يتجاوز نفسه في كل تجربة جديدة، ويشذب أدواته، ويعمق أفكاره وينظم خطوطه لكي يرمي للمتلقي خيطًا يمسك به للدخول في لوحته والتماهي معها. و(مقوص) خير من يفهم أهمية الحرية بالنسبة إلى الفنان، ويعمل بمقتضاها، ولذلك نراه لا يميل بلوحته إلى ما يسمى في علم النفس «قانون الإكمال أو الإغلاق»، كأن تبدأ في رسم خط منحني، فيتوهم القارئ أنك ترسم دائرة، وهكذا هي حال لوحات (مقوص)، فما أن تخمن أنك حزرت قصده ووقفت على معناه حتى تشعر أن اللوحة تعاندك، وتضحك منك، حين تمزق حُجُبها، وتفضّ المعنى الذي توهمته، لتقودك، من ثم، نحو معنى جديد ومغاير لما فهمت.

فالفنان عندما يُنتِج نصًا – سواء أكان لوحة أم منحوتة أم زخرفة – قد ينتجه من غير أن يكون بمقدوره أن يقدم شرحًا دلاليا وعلاماتيًا له، لأنه ببساطة يقدم نصًا فحسب، ليأتي دور المتلقي أو

---

(19) باشلار، جماليات المكان، غالب هلسا، (مترجمًا)، ط2، (بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1984)، ص29.



الناقد بدرجة أهم لكي يفكك اللوحة، ويقف على علاماتها، ويتعرّف إلى مفاتيحها، فيضاء أمامه إذ ذاك معناها، وتتكشّف رموزها. وهو ما يظهر في أوضح صورة حين نصف قراءة بعض النقاد للوحة فنية ما، بأنها إبداع فوق إبداع، وكتابة فوق كتابة، لدرجة أن الفنان صاحب اللوحة موضع القراءة، قد تتملكه الدهشة عندما يقرأ تحليلًا مبدعًا للوحته، فيتعرّف فيها إلى عناصر وجماليات لم يكن ليخطر في باله أن لوحته قد تضمنتها. وكأني باللوحة ها هنا، وبعد أن تُنجز ويفرح الفنان باكتمالها، تمد لسانها له، وتقهقه ساخرة منه أو شامتة به، وكأنها ليست وليدته الشرعية التي قضى في رسمها ردحًا من الزمن.

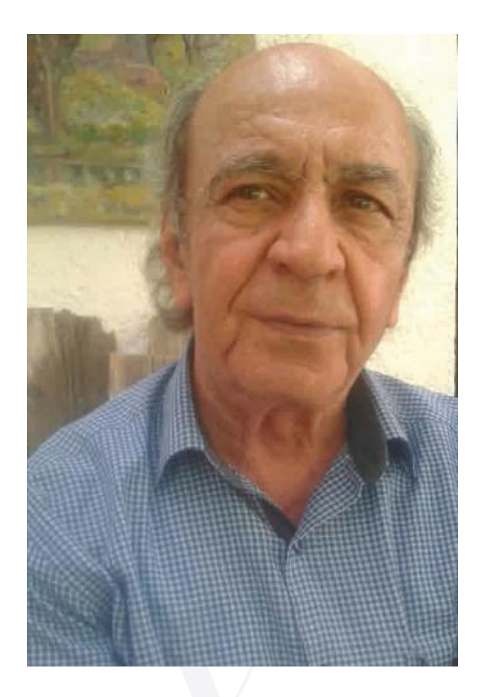
ولأن الأمر على هذا النحو، فإن القراءة التي نعتمدها في هذا البحث لأعمال (مقوص) لن تلتزم بتصنيفات المدارس الفنية التي حكمت مجموعة من الأعمال الفنية التي يرسمها فنانون آخرون، لا لشيء إلا لأننا نرى أن هذا التقليد الأكاديمي في الرسم قد لا يكون مفيدًا لفهم المعنى الذي تتضمنه اللوحة، حتى لو كان تقليدًا مهمًا للفنان عندما يكون في مرحلة التلمذة الأكاديمية، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لأن الفنان (مقوص) الذي هو موضع عنايتنا في هذا البحث - يقول صراحة إن عصر المدارس الفنية قد ولى إلى غير رجعة، وأضحى الفنان يرسم وفق كثافة فلسفية ووجدانية وبصرية تخصه وحده. فالتراث الحقيقي في الأشياء العظيمة- كما يرى الشاعر (بول فاليري)، "ليس بأن يكرر الفنان ما قدمه الآخرون، ولكن باكتشاف الروح التي خلقت الأشياء العظيمة، وأن يخلق أشياء مختلفة في أوقات مختلفة «[20].

(20) صدقي اسماعيل، مطالعات في الفن التشكيلي، عواطف الحفار إسماعيل (محررًا)، ط1، (دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب،2011)، ص41.



السيرة الذاتية للفنان «علي مقوص»

(علي مقوص) من مواليد اللاذقية لعام 1955، تخرج في كلية الفنون الجميلة بدمشق، قسم التصوير عام 1978.



صورة شخصية للفنان على مقوص

تتلّمذ مقوص على نخبة من الفنانين من مثل فاتح المدرس[21] ونذير نبعة، وغيرهم، فتعلّم كيف يتعاطى مع التشكيل، ويفهم العمل الفني، ويبلور فلسفة خاصة لدراسة اللوحة، ستكون بمنزلة اللبنة الأولى في مشروعه الفني الذي لم تكتمل ملامحه دفعة واحدة، وإنما خضع لسلسلة طويلة من

(21) كان الفنان فاتح المدرس انطباعيا في بداياته، ولكنه أصبح في ما بعد فنانًا حلبيًا بامتياز، فتأثر بتضاريس حلب، وبلون تربتها وحجارتها، تأثر بالإنسان الحلبي، وخصوصيته وثقافته، ثم وسع دائرة اهتمامه ليبحث في جذور الإنسان الحلبي. وهذه الحميمية والخصوصية عند فاتح المدرس، وليس تكنيك اللوحة، هي التي أثّرت في الفنان على مقوص الذي كان مشغولًا بالبحث عن هاجس الذات بدرجة كبيرة. في حين كان للفنان (نصير شما) تأثير في ما يسمى رومانس اللوحة.



التطورات المتعاقبة في الزمان والمكان، تلك التطورات مكنته القبضَ على تكنيك الرسم وتقنياته حتى غدا بمرور الوقت واكتمال التجربة مطواعًا بين يديه.

المعارض الفردية

صالة الشعب، دمشق 1984، صالة عشتار، دمشق 1992، صالة غرين آرت دبي 1997، صالة أتاسي دمشق 1999، 2003، صالة أجيال، بيروت 2004، صالة أميه الزعيم، حلب 2005، صالة دار كلمات حلب 2006، صالة مرخيه الدوحة 2009، صالة ام بيرغ ألمانيا 2007، صالة يوروبيا باريس 2008.

المعارض السنوية المشتركة

معرض دمشق 1983 وحتى عشر سنوات متلاحقة، معرض. بينالي الشارقة 1997 - 1999، معرض بينالي القاهرة 98، معرض بينالي المتوسط، تونس2006، معرض الفن السوري المعاصر، لندن 2004، معرض فنانون سوريون، دبي 2002، معرض مشترك مع الشاعر أدونيس 2007، دار كلمات حلب.

لوحات الفنان «علي مقوص» مقتناة من قِبَلِ:

المتحف البريطاني، متحف الدوحة، متحف دار كلمات، إسطنبول، مجموعة من المتاحف في سورية.

فلسفة دراسة اللوحة عند «مقوص»

لو تأملنا مليًا في أعمال مقوص ولوحاته، سنجد أنه يمتلك صيغة من الخصوصية الفنية بنيت على الذاكرة البصرية والوجدانية التي لعبت دورًا مهمًا في تكوينه ثقافة رسم اللوحة، والتي ترتكز على حميمية الإحساس، والتكنيك المتوازي مع تلك الحميمية، والبعد الذي له علاقة بالذاكرة، هذه التفاصيل هي ما لفتت انتباه أساتذته وطلابه إليه. فمعه اكتشفوا أن للوحة عمقًا في الكينونة الإنسانية، ولها علاقته مع الإحساس الذي يستمد مفرداته من مخزون الذاكرة، في ارتباطها بالمكان والزمان على حد سواء، إضافة إلى ارتباط الإحساس بالحالة المجتمعية التي ينتمي إليها الفنان. فالإنسان بالنسبة لـ (مقوص) هو أحد مفردات الطبيعة، مثل النباتات والحيوانات والطيور والأرض، لذا، فإن فلسفة اللوحة تصبح بهذا المعنى انعكاسًا لجدلية العلاقة بين المادة والفراغ أو بين الأرض والسماء. تلك العلاقة التي تجسدها شجرة مقوص على خير وجه. «فهي شجرة حقيقية تغريك بأن تقترب منها، وتلمسها، لتتأكد أنها رسم ببعدين، وأن الأوراق لا تهتز فيها، وأن النمل لا يدبّ على جذعها، وأنك لا تسمع صوت الريح بين فروعها. إنها شجرة حقيقية لكنها ليست واقعية، وبين ما هو حقيقي، وما هو واقعي، ينزلق مفهوم الجمال من محاكاة مظهر الأشياء في الواقع إلى محاكاة الحقيقة التي تكمن في الكينونة أي في الجوهر» [22].

إن ثقافة التكوين الجمالي للوحة عند (مقوص)، تحكمها معايير لها علاقة بتراكمات معرفية ووجدانية، ولها علاقة بنمط المفهومات التي يحملها الفنان نفسه، والتي تحدّد نمط اللمسة اللونية أو نمط الخط، والمتضادات في اللوحة بمثل علاقة اللونين الأسود والأبيض، فاللوحة التشكيلية عند(مقوص) تحمل في عمقها فلسفة التصالح البصري والروحي، ولذلك فإنها تبدو أكثر قدرة على الإشعاع الضوئي. فهي ليست مجرد فكرة، وليست بحثًا تقنيًا يُحلّلُ فيه الضوء واللون والخط تحليلًا موجيًا وطيفيًا وهندسيًا، وإنما هي بناء حسي ووجداني وجمالي قبل أي شيء آخر، ولذلك فإن قيمتها الفنية لا تحددها الفكرة أو الموضوع، بقدر ما تحددها توازنات اللوحة التي يؤسس لها (مقوص) بالتوليف بين ثلاثة عناصر رئيسة؛ هي اللون والفراغ والكتلة. فكثافة الإحساس والبناء الوجداني المتداخل مع الإحساس البصري هي العوامل الأكثر أهمية في إنجاز عمله الفني. فغاية الفن كما يقول

(22) حنان قصاب حسن، كلمة التقديم لبروشور معرض الفنان (على مقوص) المقام في غاليري أتاسي، (دمشق: آذار، 2002).

الفنان الروسي (فاسيلي كاندينسكي) (1866-1944) "ليست في تصوير الأشياء، بل في تصوير إدراكنا النفسي لها، ولا سبيل إلى ذلك إلا إذا توجهنا إلى الداخل، إذا صورنا الزمن كما نحسه في أعماقنا، لا كما تمثله لنا الحجوم والأبعاد في العالم الخارجي"[23].

وعليه، إذا أراد المتلقي أن يتعرَف إلى الحالة الوجدانية والروحية التي تفيض بها اللوحة عند (مقوص)، ينبغي عليه ألا يقوم يترجمها إلى جملة من الرموز والدلالات والمقاصد، لأنه حين يفعل ذلك، يكون قد خرج باللوحة عن سياقها ومعناها الحقيقي. وإنما ينبغي عليه أن يتابع المنحنى الوجداني الصاعد للعمل كي يتسنى له أن يدرس غرافيك اللوحة بشكل تفصيلي من ناحية، كما أن عليه من ناحية ثانية، أن يتبحّر في قراءة التفاصيل المنسربة على مساحة اللوحة، بمثل الألوان والتشكيل والفراغ والكتلة، تلك المكونات الفنية التي تعد شرطًا لا غنى عنه لفهم اللوحة عند (مقوص). فالاهتمام بتكنيك الرسم، و الانشغال بالوقوف على تقنياته وأساليبه، ليسا إلا تفاصيل صغيرة على هوامش اللوحة التي تبنى على كينونة الفنان، وخصوصيته الذاتية، وثقافته المجتمعية، وهاجسه بالانتماء إلى جغرافيا بعينها، ما دام الإنجاز الحقيقي لأي عمل فني يتجسّد في قدرته على التأثير الوجداني في الآخرين.

ولكن المتتبع أعمالَ الفنان (مقوص) التي رسمها في سياق مراحل زمنية متلاحقة، قد يلفت نظره فيها تشابه فكرة لوحاته وموضوعاتها، الأمر الذي قد يدفع بالمتلقي - الذي لم يتسنَ له الاطلاع على فلسفة اللوحة عند (مقوص)، أو الحدس الفني الذي يحكُمُ إبداعه التشكيلي- إلى أن يتوهم أن أعماله متشابهة ومكررة، فيعزو الأمر ربما إلى نضب الإبداع، وتلاشي الحدوس. لكن واقع الحال يشير إلى أن اللوحات - التي يتكرر فيها رسم الشجرة - إنما هي سلسلة فنية واحدة تنضوي تحت حدس فني واحد يكاد أن يكون بمنزلة الحبل السري الذي يربط بين كل تلك اللوحات على حد سواء. فالحدس الفني هنا - أي الشجرة الملحمية- والذي يعدّ جوهر العمل الفني عند (مقوص)، لا يستنفد موضوعه بعمل واحد فقط، وإنما يحتاج إلى عدد كبير من الأعمال التي تعبر عن فكرة فنية بعينها، بحيث كلما انتقل (مقوص) إلى رسم لوحة جديدة تغتني فكرته، ويتوسّع حدسه، فتضحى أعماله إذ ذاك مشحونة بطاقة وجدانية وروحية تنشر دفئها وحميميتها بقدر ما تتطور وتتعمق تجربته اللونية

(23) صدقي اسماعيل، مرجع سابق، ص80.



والبصرية. "فسواء استعان مقوص بالضوء أو بالظل فإن تخطيطاته المرسومة على هيئة التداعي والاستطراد تمنح الشكال قسمة حكائية توازي القيمة الشكلية، فيضحي المكان نموذجًا للوصف البصري وفوهة لصبابة الرؤية يقرأ البصر عبرها ضجيج الحياة بحرية «[24].

بل إن هذا التسلسل في أعمال (مقوص)، والمبني على حدس واحد، قد يساعد المتلقي، في ما لو أخذه بعين النظر، على تأمل اللوحة بشكل عميق، ويحفزه على قراءتها وجدانيًا، والتماهي مع ألوانها وخطوطها وفراغاتها، لأنه من غير أن يتوحّد المتلقي مع اللوحة، و يشارك في الطاقة الوجدانية والروحانية التي بثها الفنان في أعماق اللوحة، لن يقيّض له فهمها وتلمّس جمالياتها، وكأن اللوحة عند (مقوص) امرأة جميلة مغناج، ما إن يراها الانسان حتى يُغرَم بها، ويقع في عشقها.

إن اللوحة التي يرسمها (مقوص) تختزن دفقًا من الأحاسيس المرهفة التي تلامس خدّ اللوحة الصقيل كطلّ الصباح من خلال سلم لوني واسع يرمش للضوء أن يُقبِل نحوه، ليشكلا معًا لمسة حب قدّها فناننا من روحه ليرسم بها الطبيعة الريفية في الساحل السوري. ليقلّدها حينًا، ويحاكيها حينًا آخر، وحينًا ثالثًا يعيد إنتاجها بصورة جديدة تراكم طاقة كبيرة من الحلم والفرح. فهو يعمل في مرسمه من غير كلل أو ملل، لكي يوثّق الفرح والجمال والأمل من خلال مزج الألوان، وسكب الضوء، واللعب بالكتل والفراغات، والتأسيس للوحة في إطار ما أسماه - كشط اللون. وهو لا يبرح يُراجِع اللوحة التي رسمها، ويتأملها، لكي يعتّم لونًا هنا، ويمنح إشراقة لون هناك، لأنه مسكون بالتفاصيل، وعشق الألوان. كيف لا، والألوان كما يقول الفنان الفرنسي (تولوز لوتريك) « هي الموسيقى العذبة التي تجعل الأشياء كائنات تشعر»[25].

بيد أنه من الصعب أن نُدرج لوحات (مقوص)- على اختلاف موضوعاتها ومقاصدها والمعنى الذي تريد إنتاجه - تحت مدرسة فنية بعينها، لأنه- أي (مقوص)- وبعد أن تخرج في كلية الفنون الجميلة بدمشق، وتجاوز مرحلة التلمذة، لم تعد المدارس الفنية تمثّل بالنسبة له غير سُلَمٍ يرتقي درجاتِه لكي يؤسس مشروعة الفني الخاص، بعد أن صُقِلت أدواته، واغتنت تجربته، وامتلك حدسًا جماليًا،

(24) طلال معلا، كلمة التقديم لبروشور معرض الفنان (على مقوص) المقام في غاليري أتاسي (دمشق، آذار، 2002).

(25) صدقي إسماعيل، مرجع سابق، ص80.



أنارته ووسعت حدوده روح فلسفيه أمَلتَ عليه أن يؤمن بالإنسان بوصفه قيمة عليا لا تدانيها قيمة أخرى، على الرغم مما لحق به من تشويه وتدمير في عصرنا الحالي. وعليه فإن (مقوص)، وبعد أن تمثّل معارف وخبرات تلك المدارس الفنية، أصبح ينقل فُرشاتهُ عبر جسد اللوحة، ليسكب فوقها أطياف رؤىً، وابتهالات أمنيات، وبوح وجدان، باستخدام حزمة من الألوان المتتامّة والمتضادّة والمتجاورة التي أتاحت له أن يُبدِع طيفًا واسعًا من الإيحاءات الوجدانية المُثقلة بالرموز والإشارات.

ولكن إذا كان (مقوص) قد هجر المدارس الفنية إلى غير رجعة، فليس من أجل أن يقطع معها، وإنما لكي يتجاوزها بعد أن اشتد ساعده، وقويت شوكته، وامتلك عدّته، وبلغ مرتبة الأستاذيّة التي تُحتّم على صاحبها أن ينحت أدواته، ويتأبط حدسه، ليخط، من ثم، أسلوبًا فنيًا يتميّز به عن غيره من أبناء جيله من الفنانين. ولأن الأمر على هذا النحو، وإذا كان لا بد من إدراج (مقوص) في مذهب فني ما، فمن الممكن رده فكريًا ووجدانيًا، وضمن هذا الحد أو ذاك، إلى ما يسمى، الفن البوهيمي، الذي يرفض أصحابه بشكل قاطع الانتماء إلى أي مذهب إلا ذاك الذي يبدعه الفنان بنفسه، وهو ما عبر عنه (غوغان)[26] بالقول: «إن الفنان أمام لوحته لا يخضع لأي تأثير. ولا لأي تقليد. إنه هو، نفسه كل شيء، في كل حين»[27].

الخطوط: ببراعة يمسك (مقوص) بأهداب الخط ليرسم الحركة إلى اليسار أو اليمين، إلى فوق أو تحت، كي تتوازى الأشكال الموزعة على المحيط الدائري للوحة. فتارة يكون خطًا مرنًا خفيفًا، وتارة يكون قاسيًا وخشنًا، وهذا ما تحدّده المفردة الذي يريد الفنان إبرازها. «ففي محاورته مع الخطوط يضع مقوص الخطوط ويقودها، وأحيانًا يترك لها حرية التحرك والكشف المستتر ليعاود قيادتها مرة أخرى، ويترك لها العنان لتقوده إلى أسرارها القدسية ملهمة له مرة بعد مرة»[28].

الألوان: إن ولع (مقوص) بالريف، وإحساسه العميق بإشكالية علاقة الانسان بالطبيعة، قد أمليا عليه أن يستخدم الألوان الدافئة والهادئة التي تعبر عن حميمية البيئة الريفية، مثل - الأوكر

(26) رسّام فرنسي تخرج من بين أحضان المدرسة الانطباعية، إلا أنه أبدى ميولات أخرى، فكان من المؤسسين لحركات فنية لاحقة.

(27) صدقي اسماعيل، ص199

(28) يحيى سويلم، «في لوحات على مقوص؛ الأشجار تثمر بشرا»، **جريدة الفنون**، العدد 63، السنة السادسة، (2006).

(أو الكركمي) والأحمر والأزرق والبنفسجي، وهي ألوان مشبعة بالحنين والفرح. والألوان بالنسبة إلى (مقوص) هي رسائل حسية وبصرية تُبثُ إلى المتلقي عبر توزيعات شخوص اللوحة، وعناصرها، ومفرداتها، فيتلقفها المتلقي، ويعيد ترجمتها بطريقة جديدة تتفق مع ثقافته البصرية ومعرفته الفنية. فألوان (مقوص) موزعة بحِرفِية وإتقان على مسام اللوحة وفراغاتها، الأمر الذي مكنه أن يحقّق توازنًا بين الإضاءة والظل، وبين الكتلة والفراغ. وهو يميل في لوحاته إلى استخدام الألوان المحايدة، بمثل الأبيض والأسود، لكي يخلق انسجامًا بصريًا في اللوحة التي يتعذر على الناقد أو المتلقي أن يفصل ما هو أساس فيها عن ما هو ثانوي، لأن ثمة تبادل للأدوار بين هذا أو ذلك، فالعنصر عينه الذي قد يبدو أساسًا في لوحة ما، ربما يضحى ثانويًا في لوحة أخرى، وهذا لا يضير (مقوص) ما دام ذلك لن يؤثر في التصميم النهائي للوحته التي لا يهتم فيها بإبراز الفكرة، أو الإيماء إلى المعنى، وإنما يسعى لأن يُحرِض المتلقي وجدانيا من أجل أن يشارك شخوص اللوحة مصائرهم وأقدارهم. ولذلك نجد أن العناصر والألوان والخطوط وتقنيات الرسم جميعها، وعمارة اللوحة، وهندستها تشكيليًا، يتم توظيفها من أجل هذه الغاية.

التصنيف الفني لأعمال «مقوص»

أُولِع (مقوص) في بداية حياته الفنية بالمناخ الغرافيكي والرسم بالحبر الأسود، فكان لذلك بالغ الأثر في رسمه للوحة الزيتية في مرحلة لاحقة، بل إن انتقاله من مرحلة الرسم بالحبر الأسود إلى مرحلة الزيتي يعود بشكل رئيس إلى علاقته الحميمة التي نسجها مع الطبيعة بكل مفرداتها من جهة، ومن جهة أخرى إلى علاقته مع ذاكرة الطفولة التي حملت معها هاجس اللون الدافئ الذي يرتبط بالمناخ الريفي والتربة التي تتدرّج ألوانها من الكلسي الأبيض إلى الرمادي والبني، ثم إلى الأحمر. هذه الذاكرة اللونية حفزت (مقوص) لأن يوالف ما بين الحس الغرافيكي (الأسود والأبيض)، وما بين الحس التصويري[29] الذي يتأسَس على تماهيات اللون، وتناغماته، وعلاقاته. هذا التوليف هو الذي أنتج

(29) التصوير بمفهومه العميق عند مقوص: هو «دراسة لعلاقة الضوء مع درجاته، مع اللون القاتم، ابتداء من اللون الأسود إلى الأبيض، حتى عندما نستخدم الألوان تظل قائمة هذه العلاقة لأن الألوان لها درجات غرافيكية. فلو حولنا لوحة ملونة إلى قيم الأبيض والأسود، لوحة فيها ألوان كالأحمر وأزرق والوردي والاصفر، سنذهب بالضرورة من الأسود إلى درجاته "من مقابلة شخصية



في ما بعد اللوحة الزيتية التي تحمل قاعدة غرافيكية، والتي تضج بالمناخ اللوني الدافئ؛ لون الدروب وحقول القمح، ولون جذوع الأشجار والصخور، ولون ملابس الفلاحين المزركشة الزاهية، بل إن هذه التأثيرات البصرية والحسية هي التي دفعته به إلى البحث في معادلة التوليف بين الحس التصويري والحس الغرافيكي التي تعد من أساسيات العمل الفني لديه.

وعليه إذا أردنا أن نصنف أعمال الفنان (مقوص) في مجموعات تتوافق مع التصنيفات الفنية المعتادة التي تختصر في طرق ثلاث:

1. الحقبة أو الحركة الفنية التي تندرج اللوحة تحتها.

2. فكرة اللوحة وموضوعها.

3. المادة التي رسمت بها اللوحة.

إذا أردنا أن نعتمد هذا التصنيف بحرفتيه، فإنه سيصبح من المتعذر أن نصنف أعمال (مقوص). لأن كل ما رسمه من أعمال منذ تخرجه في كلية الفنون الجميلة حتى اليوم - وكما يؤكد هو بنفسه- يعالج فكرة واحدة، و لوحة[30] واحدة بعينها، ما يني يطورها، ويغنيها من خلال ممارسته اللعب الفني، والتجريب الإبداعي، والحدوس المتجددة. ولكن على الرغم من ذلك يمكن أن نعتمد تصنيفًا له علاقة بالأسماء التي يهبها الفنان (مقوص) للوحاته، حتى لو اقتصرت على معالجة موضوع واحد بعينه، هو الطبيعة الريفية وطقوس الفلاحين فيها، بصرف النظر عن تكنيك اللوحة وألوانها.

غير أننا في هذا التصنيف لن نقدم شرحًا وتحليلًا مُفصَلَيَن لكل لوحة بعينها - إلا إذا كانت هذه اللوحة تمتلك خصوصية ما تميزها من مجموعة اللوحات الأخرى - وإنما سنكتفي بتحليل كل مجموعة لوحدها وشرحها بصورة مختصرة. ومن هنا ارتأينا أن نقسم أعمال (مقوص) إلى أربع

مع الفنان (علي مقوص) اللاذقية 2020/5/8.

(30) ريم جبيلي، يقول الفنان (مقوص) «إن مقولة الإنسان يرسم في حياته لوحة واحدة تنطبق علي»، **جريدة الوحدة**، العدد9417، (2019).



مجموعات أساسية، تعالج كل منها الموضوع ذاته، ولكن من زاوية مختلفة. وهي الآتي:

1. مجموعة لوحات الشجرة.

2. مجموعة اللوحات التي رسم فيها (مقوص) طقوس الفلاحين.

3. مجموعة المناظر الطبيعية.

4. مجموعة اللوحات الخاصة، وتتضمن بقية اللوحات التي لا تندرج بصورة مباشرة تحت تصنيف المجموعات السابقة.

المجموعة الأولى: اللوحات التي تتضمن (الشجرة الملحمية المقدسة)

اللوحتان (1، 2) هما تكثيف فني ووجداني للأنشودة الأزلية القائمة بين الإنسان والأرض والمطر والشمس والهواء والريح، إنها سيمفونية وجد تتناغم فيها جملة من التفاصيل المنبثقة من مخزون الذاكرة عند (مقوص)، ذاكرة تتزاحم فيها الطقوس، والعادات، والتقاليد التي عاشها فناننا في طفولته، فبات لها حضور كثيف في وجدانه وعقله وروحه. إنها لوحات يستحضر مفرداتها من الميثولوجيا السورية القديمة، من ملحمة الإله بعل أو حدد، ربّ المطر والسّحاب والصواعق والامطار والخصوبة، الإله الرّئيس في البانثيون الأوغاريتيّ، الإله الذي ينسج الفلاح السوري معه علاقة روحانية ووجدانية، لأن حياته الريفية البسيطة التي تعتمد على الزراعة والحصاد والمواسم والزرع والغلال رهن بإرادة هذا الإله الذي يهب الفلاح الخير والفرح، أو يحجبهما عنه. و(مقوص) يستلهم تلك الملحمة الأوغاريتية، وكأنها ثيمة من الانتظار والفرح، تنعقد عندها وعليها طقوس الفلاحين في الريف السوري على تنوعها واختلافها.

والشجرة ليست شجرة عادية توجد في مكان ما من الريف الذي ينتمي إليه (مقوص) فكريًا ووجدانيًا، وإنما هي شجرة مباركة لها رمزية خاصة تحتمل كثيرًا من التأويلات والقراءات. « فهي

العنصر المحوري الذي يفرض حضوره على لوحته ولمرحلة طويلة ارتبط بها وكانت خطه الرئيسي المكتشف، فهي شجرة كونية، شجرة الحياة، شجرة الخطيئة، الشجرة الأزلية، شجرة الزمان، هي كذلك الشجرة المثمرة، شجرة الإظلال، شجرة المحبين والعاشقين، شجرة السنديان المتينة أو شجرة الجوز، شجرة وارفة مورفة، وأخرى مجردة متساقطة الأوراق، شجرة خيالية وشجرة الطيور وشجرة تثمر بشرا»[31].

فالشجرة عند (مقوص) تكاد تشق قلب اللوحة، وتعبث بألوانها، وتخربش خطوطها، وتغير هندسة الزمان والمكان فيها، حتى تستقر في نهاية الأمر على هيئة ما، تتطابق مع تلك التي الهيئة، أو الصورة التي يتخيلها (مقوص) لها. وحضور الشجرة بهذه الكثافة والامتداد المحمولين على سلم من الألوان الترابية الغامقة التي الذي ينسجها فناننا بمغزل الذكرى والتخيل في سلسلة لوحاته؛ تدفعني إلى التخمين بأن (مقوص) لو أراد في لحظة ما، أن يرمي بشجرته بعيدًا عن اللوحة، ولا يرسمها، فإنها - أي الشجرة - ستتسلل ليلًا إلى مرسمه، وتعرش على لوحته من غير استئذان منه، وكأني بالأشياء، تتعوّد مبدعها، كما يتعوّدها فلا يستطيع الواحد منهما الفكاك من الآخر، حتى بالموت.

(31) يحيى سويلم، مرجع سابق.





(1) ملحمة بعل- زيت، ورق، قماش، قياس 150، 135، من مقتنيات المتحف الوطني البريطاني

(2) حبروزيت، على قماش، 2014، القياس لكل لوحه 150، 135

أما (طقوس الفلاحين، ووليمة العرس)، (اللوحتان 3، 4). نلاحظ فيهما تأثير الفراغ في الطبيعة، وتأثير المناخ في حياة الفلاحين، والطقوس الريفية. وحضور شجرة التوت بكل حميمتها، وعلاقتها الدافئة بالبيت الطيني التي تتجذّر أمامه وكأنها روح تحميه، إنها بيت أليف للطيور، كما أنها خزانة للفلاح يعلق فيها سلال القش، وأدوات الفلاحة التي يأخذها في الصباح عند ذهابه إلى حقله. فضلًا على كونها مصدر رزق للفلاح الذي يربي عليها دودة القز التي تغزل الحرير الطبيعي.

وتمتاز اللوحة (3) بالألوان الترابية التي تنضح بموقف وجداني لصيق بالبيئة الريفية والطبيعة المؤنسة، كما تعبر عن علاقة الانسان، الفلاح، بالمادة والزمن.

في حين تمثل اللوحة، رقم (4)، مشهد وليمة غير تقليدية، يحاول (مقوص) أن يجسّد فيها مظاهر الفرح والحب الذين يجتمع عليهما أبناء الريف في مناسبات معينة، قد تكون عرسًا لأحد أبناء القرية، وقد تكون وليمة جماعية في موسم الحصاد، أو نهاية قطاف الزيتون، وليمة يكون فيها للشجرة حضور رمزي كثيف، لأنها هي التي تظلل الجميع بفيئها. ففي هذه اللوحة نلاحظ جملة من الإيحاءات والرموز التي تختزنها ذاكرة (مقوص) التي تعبر عن عمق إحساسه بمعاناة الفلاح وصعوبة الحياة التي يحياها، والتي يخفف من وقعها إلى حد ما، تلك الألفة والمودة التي يشعر بها أهل القرية، عندما يجتمعون تحت ظل الشجرة التي تمنحهم الأمان والطمأنينة.

اللوحة (رقم 5) التي يمكن النظر لها بوصفها دراسة فنية وجمالية لشجرة البلوط التي ترمز إلى الصلابة والقوة والارتباط بالأرض، و تتشكل هذه اللوحة من ألوان دافئة، وخطوط متوازية ومتقابلة يرمي (مقوص) من ورائها إلى إظهار العلاقة الحميمية بين الشجرة وطائر البوم الذي يدل في تراثنا الشعبي على الخراب والشؤم. غير أن (مقوص) الذي يعيد قراءة الموروث بفهم جديد ومغاير، يقدم صورة غير مألوفة لهذا لطائر، وهو إذ يفعل ذلك، فإنه يثير في داخل المتلقي نوازع الدفء والتعاطف مع طائر يستحق أن نرى فيه صورة مغايرة لتلك الصورة النمطية التي اعتدناها، وألفناها. واللوحة هنا تفضي بنا إلى تأمل علاقة الفراغ بالزمن، علاوة على تتبع حركة التكوين الخطي الذي يسبح كالجداول الصغيرة فوق أرض ممتدة هي مساحة اللوحة وتخومها.

أما اللوحة (رقم6)، العاشقان الريفيان، فتدل على الحميمية والدفء في علاقات أهل الريف،

فها هما العاشقان يجلسان تحت الشجرة المقدسة، أو شجرة العشق يتطارحان الغرام، ويبوحان بأشواقهما.



(3) استراحة الفلاحات، زيت، قماش، 135×150



(4) وليمة عرس ريفي، 150، 135، زيت، قماش



(5) شجرة البلوط الهرمه، زيت، قماش، 130، 115



(6) عاشقان ريفيان، 10×12

المجموعة الثانية: مجموعة طقوس الفلاحين

تصف هذه المجموعة من اللوحات (7، 8، 9، 10) الطقوس الكرنفالية للفلاحين في البيئة الريفية، وتتناول مظاهر الطبيعة كالمطر والبرق والصواعق والريح ووشوشات جداول الماء للحصى، وانبلاج البذار من رحم الأرض. إنها بهذا المعنى ليست إلا نمطًا من البحث الوجداني لمسارات الحياة في الريف، بعيدًا عن الاهتمام بالفكرة المجردة عن الريف ذاته - لأنه شتان ما بين البحث في الفكرة المجردة للأشياء الطبيعية، وما بين تتبّع التفاصيل الوجدانية والحميمية لتلك المفردات التي تتجلّى في سياقها تلك الفكرة - إن (مقوص) هنا يوظف العلاقة القائمة ما بين هندسة اللوحة وما بين الكينونة الروحانية لإنجاح عمله وبثه قدرًا كبيرًا من الطاقة الإيجابية التي تظهر بجلاء في أغلب لوحاته. فعندما يرسم على سبيل المثال صخرة ما، فإنه لا يرسم صخرة بعينها تتوضّع في مكان من الطبيعة، لأن مهمته ليست تقليد الأشياء أو نسخها كما يفعل بعض الرسامين المبتدئين أو الهواة، وإنما هي تكثيف التفاصيل المخزونة في ذاكرته عن الصخرة ليحولها من ثم إلى بناء غرافيكي مستنبط من خصوصية الصخرة نفسها، وزاخر بالحس والوجدان.

وتعبر هذه المجموعة عن حياة الناس في الريف الذي يزهر بألف لون ولون من ألوان الطبيعة النقية الدافئة، تلك التي تظهر عند (مقوص) بتأمل خلفية هذه اللوحة التي تتكئ على قاعدة من الغرافيك التي تأخذ لون التراب وحميميته. فاللوحة هنا تمجّد احتفاء الفلاح بالأرض والسماء، كما تمجّد علاقته ببيت الطفولة الدافئ والمبني من الطين والحجارة والخشب. ولأن (مقوص) مهموم بالإضاءة على الطقوس الريفية في ريف الساحل السوري وسرد معاناة الفلاح فيه، نراه يستخدم من الألوان ما يشبه ألوان الحقول، وبيادر القمح، بله ما يشبه لون رغيف الخبز الذي يقدُ من عرق الفلاح ومعاناته.



(7) فتاة ريفية، زيت، قماش 75×85



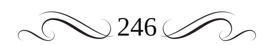
(8) طقوس شجرة العشق كرتون 95 ×85



(9) طقوس الفلاحين، 110×130



(10) طقوس الفلاحين. زيت قماش. 125×110



أما اللوحة (رقم 11) التي تندرج تحت مجموعة الطقويس الريفية، فتختزن إحساسًا وجدانيًا عميقًا يستحضره (مقوص) بفنية عالية، ليقف من خلاله على تخوم العلاقة بين الكتلة والفراغ باستعمال اللون الأزرق الذي يعبر عن متانة الصلة التي تربط بين الفراغ والسماء، السماء التي يتضرع إليها الفلاح كي تجود عليه بالمطر في مواسم الجفاف وشح المياه. والكثافة اللونية التي يمكن ملاحظتها بقوة في لوحته هذه تمنحها قيمتها الفعلية بعيدًا عن الشكلانية اللونية والفراغات والضوء.



(11) طقوس الفلاحين، 130 ×110

المجموعة الثالثة: مجموعة المناظر الطبيعية

اللوحات (12، 13، 14، 15) هي رسم لطبيعة ريفية، استمد (مقوص) تفاصيلها وعناصرها من ذاكرته البصرية التي شكلتها حياته بين أحضان الطبيعة في ريف اللاذقية الساحر. وقد رسمها بأسلوب قريب إلى حد ما من روح المدرسة الانطباعية في الفن. ولكن في حين نجد أن أنصار هذه المدرسة لم يستخدموا اللون الأسود في أعمالهم الفنية، نلاحظ أن فناننا يستخدم اللون الأسود بطريقة خاصة، لكي يومئ إلى علاقة التآخي والحميمية التي كانت قائمة بين الإنسان الريفي والطبيعة، والتي تحولت مع الإنسان المعاصر إلى علاقة مصلحة وانتفاع، الأمر الذي أدى إلى تخريب هذه العلاقة التي ستتحوّل في ما بعد إلى ضرب من ضروب الحنين والإحباط.

و(مقوص) في هذه المجموعة من اللوحات ينشئ أعماله بناءً على تأملات عميقة للطبيعة، وللإنسان. فعندما يريد أن تكون المرأة موضوعًا للوحاته فإنه يبحث عن التفاصيل الصغيرة والخاصة التي تتميّز بها تلك المرأة بالذات، أكثر مما يهتم بجمالها ولون عيونها، وتسريحة شعرها، وهذا المزاج الخاص في الرسم ينطبق على كل المفردات البيئية والطبيعية التي يريد أن يرسمها (مقوص)، كالحقل والبيت والأرض والسماء.



(12) منظر طبيعي



(31) منظر طبيعي، زيت، قماش، 115، 135



(14) منظر طبيعي، زيت، قماش، 115، 135



(15) منظر طبيعي، زيت، قماش، 115، 135

اللوحة (رقم 16) منظر طبيعي يبنى على الإحساس بالغرافيك العظيم الموجود بالطبيعة والصخور والحقول والبراري. وهو يعكس البيئة التي عاش فيها الفنان عندما كانت الطبيعة بكرًا، والأدوات التي يستخدمها أبناء الريف بسيطة للغاية، كالمحراث، والمنجل. والألوان التي استخدمها الفنان هاهنا فيها شفافية ونقاء. فعندما اراد (مقوص) أن يرسم الضباب الذي يتشكل فوق الجبال قبل انبلاج الفجر استخدم الألوان التي توحي بالشفافية والنقاء، إنه يتأمل الطبيعة، ويرسم تفاصيلها من دون أن يكون الرسم خاصًا بمكان معين، وإنما يستحضره (مقوص) من ذاكرته البصرية ووجدانه، بل إنه يؤلف المكان باستحضار تفاصيله من الذاكرة. وهو يدرسه بصريًا من الناحية التشكيلية والغرافيكية بأسلوب تقني غير مألوف. ولن يرسم مقوص الأشياء من الداخل إلى الخارج، نراه لا يهتم بالصيغ الشكلانية للرسم، وإنما يُشغل بخصوصية الأشياء وفرادتها.



(16) منظر من جبال اللاذقية، زيت، قماش، 135، 115



المجموعة الرابعة: مجموعة اللوحات الخاصة

هذه اللوحات (17، 18، 19) تبحث في المساحة اللونية، التجريد وعلاقة الضوء والمكان، إضافة إلى علاقة الفراغ بالكتلة، أو علاقة الحس المادي باللون. فاللوحة هذه هي أقرب إلى أن تكون بحثًا تجريبيًا في اللون والضوء والفراغ، بله هي تجربة عابرة بالنسبة إلى (مقوص)، مع أنه رسم حوالى عشر لوحات في إطار هذه التجربة، وفي كل منها كان يبحث عن خصوصية لها منحى أقرب إلى التجريد والكثافة اللونية منها إلى الاهتمام بالجانب التقني للعمل، لأن من شأن ذلك أن يؤثر سلبًا في العمل الفني، ويحوّله من مخزون إيجابي وجداني إلى بعد حِرفي بحت، وأعمال المجموعة هذه هي بجملتها امتداد وجداني للطبيعة يتواشج مع ذاكرة المكان.



(17) ألوان زيتي، قماش قياس 90، 80 1994





(18) ألوان زيتية على قماش، قياس، 85، 75



(19) ألوان زيتيه على قماش، قياس 85، 75.



خاتمة

بعد أن عرضنا أهم السمات الأسلوبية في اللون والخط والغرافيك والكثافة، إضافة إلى محاولتنا الوقوف على النوازع الوجدانية والروحية التي بثها (مقوص) في لوحاته، وعدها أساسًا له وللمتلقي في آن معًا. لا بد من الاعتراف بصعوبة تحليل لوحات الفنان (مقوص) وقراءتها، ما دام يصعب رد إبداعه إلى أي من المدارس الفنية التي عدّ الانتماء إليها محض خطوة أولى باتجاه تجاوزها نهائيًا، والصعوبة تأتي، بالضبط، من المنحى الوجداني والروحي الذي حمّله (مقوص) لأعماله التي أجاد فيها نقل الطقوس الريفية وتوصيفها، والتي عاشها وفق فلسفة خاصة جعلته يتأمل علاقة الفلاح بأدواته، وعلاقته بالطقس والفصول، علاقته بالمطر، علاقته بالبذور والتربة والصخرة، واكتشف أن لهذه العلاقة قداسة خاصة بالنسبة إلى الفلاح، تلك العلاقة التي لا تتعلق بفلاح المنطقة في الساحل السوري فحسب، وإنما بعلاقة الإنسان بالأرض في أي مكان من الجغرافيا السورية أيضًا.

ولأن الأمر على هذا النحو، فنحن لم نلجأ إلى قراءة وتحليل كل لوحة بعينها عند (مقوص)، لأن تلك القراءة في حال سعينا إليها، ستحرمنا فرصة الفهم الحقيقي لأجواء اللوحات عند (مقوص) الذي يعيش حال تجريب فني لا تنقطع و لا تتوقف. فهو قبل أن يبدأ برسم لوحة ما، يفكر، ويتأمل، ويسعى للتعامل مع ما يرسم كباحث يعمل على اكتشاف علاقات الأشياء بعضها ببعض. فعندما يدرس علاقة المادة بالفراغ على سبيل المثال، كالشجرة أو الصخرة أو الأرض، نجده يتلمس هذه العلاقة في ما يسميه علاقة التجاور أو التفاعل التي لها طابع الاستمرارية والتواصل. كذلك هو الحال عندما يتأمل علاقة الألوان بعضها ببعض، فهو يكشف بأنه لا يمكن فهم اللون الأبيض إلا من خلال تجاورِه مع درجات الألوان القاتمة أولًا، علاوة على تجاوره مع بقية الألوان الأخرى ثانيًا، فلا يمكن أن نفهم الألوان بشكل مجرد، لأن فهمنا لها مشروط بالتجاور، فمثلًا عندما يرسم فنان ما لوحة باللون الأزرق، ويضعها على جدار، عليه أن يدرس علاقتها بلون الجدار قبل أي شيء آخر. فإذا كان لون الجدار أزرق، واللوحة زرقاء، ستتولد طاقة مختلفة عن تلك التي ستتولد في ما لو كانت اللوحة زرقاء ولون الجدار أصفر أو برتقالي. وهذه الموازين والعلاقات والنسب اللونية هي التي تحدد عند (مقوص) قيمة اللوحة الفعلية، وتأثيرها الوجداني في المتلقي. فإذا أراد (مقوص) أن يرسم الأرض، فلم يكن يرسمها بوصفها موضوعًا لعمل فني وكفى، بل كان يعبر عن موقفه الوجداني والعاطفي من الأرض

قبل أي شيء آخر. وحتى عندما كان أراد أن يرسم الشجرة الملحمية، أو المقدسة، فإنه لم يكن يفعل ذلك من أجل أن يستعرض مهاراته الفنية في الرسم، وإنما كان يسعى إلى إبراز الطاقة الداخلية التي تحكم علاقته مع الشجرة بوصفها كائنًا مثيرًا له علاقة بالفراغ والكتلة، ويتضمن خطوطًا وتأثيرات وتفاصيلًا، ويفرض تداعياته الحميمية، ليس على الإنسان وحده، وإنما على الكائنات الأخرى أيضًا. ولذلك نرى شجرة (مقوص) التي كادت أن تختصر حدوسه الفنية بجملتها، تختلف عن بقية الاشجار التي حاول كثير من الفنانين أن يرسموها، ولكنها لم تكن - أي الشجرة- بالنسبة إليهم إلا تجربة عابرة وتقليدية. بينما أضحت عند (مقوص) بمنزلة «السر الغامض الذي ارتبطت به كل البشرية، كل الثقافات، إنها شجرة الولادات والخصوبة، شجرة الخلود والقداسة والتحريم، إنها شجرة كل شيء حي، وتنتهي في ثقافتنا الشرقية لتكون شجرة المحبة، ومحبة الله»[32]. فـ (مقوص) عندما يرسم لوحته كان يتمتّع بقدر كبير من الحرية، تلك الحرية التي جعلت أعماله متماسكة فنيًا وجماليًا ووجدانيًا.

وعليه؛ فإن العمل الفني عند (مقوص) لا يتعلق بقدرة الفنان على التقيد الحرفي بمعايير الرسم ومقاييسه، وإنما تتأتّى من امتلاك الفنان الطاقة الإنسانية أو الشحنة الروحانية التي يوزعها في مدارات لوحاته كضوء يشع من داخل اللوحة. وفي هذا السياق يمكن أن نفهم أعمال (فان غوغ) التي رسم فيها الفلاحين والحقول مثلًا، فقد كانت لوحاته مشحونة بالقداسة والتعاطف والحب، القداسة التي هي في نهاية المطاف طاقة روحية يشع بها العمل الفني لمئات من السنوات اللاحقات، لينتقل هذا الإشعاع أو الطاقة الإيجابية من العمل الفني إلى المتلقي. فكل عمل فني بهذا المعنى يجب أن يكون بمنزلة الأيقونة التي تحمل طابعًا قدسيًا، لأنه من غير ذلك لن يكون للوحة أي معنى، وسيكون تأثيرها سطحيًا في عقل المتلقي ووجدانه. ونحن كبشر - كما يرى (مقوص)، " لسنا بحاجة لطاقة سلبية زيادة على تلك التي لدينا بالأصل، فالطاقة الإيجابية التي تختزنها اللوحة يمكن أن تحدث تأثيرات إيجابية للمتلقي، وتدفعه إلى مراجعة مواقفه من الطبيعة والمفاهيم والفلسفات التي يتعامل معها ويتأثر بها "[33].

(32) - من مقدمة غلاف معرض لوحات مقوص (ومضات عشق) الذي أقيم في صالة تجليات بدمشق،2019.

(33) مقابلة شخصية مع «علي مقوص»، اللاذقية 2020/5/10.



المصادر والمراجع

1. إسماعيل. صدقي، مطالعات في الفن التشكيلي، عواطف الحفار إسماعيل (محررًا)، ط1، (دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب، 2011).
2. باشلار. غاستون، جماليات المكان، غالب هلسا (مترجمًا)، ط2، (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، 1984).

الفنان التشكيلي السوري خضر عبد الكريم؛ هويات ملونة و أقدام تبحث عن الحرية

هيثم حسين[1]

يعد الفن التشكيلي في سورية عمومًا، وفي الجزيرة السورية خصوصًا، امتدادًا لفنون الحضارات القديمة التي تعاقبت على هذه البقعة الجغرافية، منذ القدم وحتى وقتنا الراهن، ويعد تاريخ هذا الفن جزءًا من تاريخ البلد بكل مكوناته العرقية والدينية التي تعبر عن نفسها بطرق وأساليب مختلفة.

كان للفنانين السوريين دور في إبراز جوانب مختلفة للبيئات التي كانوا يعيشون فيها، وهذا ما جعل كل واحد منهم مختلفًا عن الآخر بانشغالاته وهمومه، ذلك أن التلاقي بينهم في الهمّين الوطني والإنساني المشتركين أثرى تمايزًا خلاقًا في عالم الفن التشكيلي السوري الحديث، وكان الانطلاق من البيئة التي ينتمي إليها الفنان، يلعب دورًا في خصوصية اللوحة الفنية له، مثلًا عمل الفنان محمد ناجي العبيد (1918 - 2019)؛ ابن دير الزور، على دمج الأسطورة مع البيئة التراثية الفراتية، في ما عمل لؤي كيالي (1934 - 1978) على إبراز معاناة الفقراء وجوعهم في البيئة الحلبية، وكذلك عمل آخرون على نقل تفاصيل من بيئاتهم وصور الحياة فيها.

وعني عدد من الفنانين الرواد ببلورة هوية الفن التشكيلي السوري، ومنهم الفنان فاتح المدرس (1922 - 1999)، ولؤي كيالي (1934 - 1978)، ونذير نبعة (1938 - 2016)، وأدهم إسماعيل (1922 - 1963)، وعمر حمدي «مالفا” (1951 - 2015)، وبشار العيسى (1950)، وصفوان داحول (1961)، وغيرهم ممن ينتمون إلى بيئات مختلفة في الجغرافيا السورية.

وبالنظر الى تاريخ الحركة التشكيلية في الجزيرة السورية في القرن العشرين، نجد أن هذه المنطقة

(1) هيثم حسين: روائي سوري مقيم في لندن.



رفدت الحركة التشكيلية السورية بمجموعة من الفنانين كرعيل أول، ومنهم عبد الرحمن دريعي (1938 - 2001)، خلف الحسيني (1934 - 2019).

وجاء الرعيل الثاني في هذه المنطقة، والذين تأثر أفراده بمن قبلهم ووسعوا دائرة التشكيل في الجزيرة، ليوثقوا عرى الترابط ويشكلوا صلة الوصل في عملية التأثير والتأثر بين الفن التشكيلي الجزراوي والسوري بوجه أعم، ومنهم عمر حمدي (1951 - 2015)، وحسن حمدان العساف (1952)، وخليل عبد القادر (1955)، وعمر حسيب (1950- 1998)، ويوسف عبدلكي (1951)، وسرور علواني (1959) وغيرهم.

أما خضر عبد الكريم (1967) ومجايلوه - وهم يعدون من الجيل الثالث - أمثال زهير حسيب (1960)، ودنخا زومايا (1960)، عبد الكريم مجدل البيك (1973)، ياسر صافي (1976)، عمران يونس (1971)، رئيف روفائيل (1961) وآخرين، فقد خلقوا ارتباطًا وثيقًا بين نتاجاتهم ونتاجات أقرانهم في الحركة التشكيلية السورية، وظلت أعينهم ترنو إلى العاصمة دمشق التي كانت تعد مركزًا للإعلام، وملتقى للكتاب والأدباء والفنانين من المحافظات السورية جميعها، وكانت مطمحًا لعرض الأعمال وإحياء الأنشطة وإقامة المعارض فيها.

ويعد خضر عبد الكريم من الفنانين السوريين الكرد الذين احتلوا منزلة لافتة في المشهد التشكيلي السوري في العقود الثلاثة الأخيرة، وهو الذي زاوج بين انتماءاته وهوياته، وجعل الوطنية السورية بوصلته في عمله الفني والحقوقي، وأسهم تكوينه اليساري الفكري المبكر في توجيهه صوب هذه الحالة الوطنية الجامعة.

انخرط التشكيلي خضر عبد الكريم منذ بداية شبابه بالشأن العام في منتصف الثمانينيات من القرن المنصرم، مثله في ذلك مثل كثير من أبناء جيله، ولا سيما من الشباب الكُرد الذين كانوا يتعرضون للقمع والاضطهاد على أيدي نظام حافظ الأسد وسلطة البعث، وحين اقترب من أحزاب الحركة الكردية السورية، وجد أن نضالها لا يلبي طموحه، وأن سجالاتها كانت تدور في فلك الاقتداء بالماركسية، على اعتبار أن المد الماركسي كان في أوجه، ما حرض لديه الرغبة في خوض مغامرة التعرف إلى الفكر الماركسي الذي كان يتعارض مع انتمائه الطبقي الإقطاعي، لكنه على الرغم من ذلك انتسب

إليه فكرًا ونضالًا.

ومن خلال سعيه البسيط في تلك المرحلة، تعرف إلى رابطة العمل الشيوعي، واطلع على أدبياتها، ووجد أن برنامج الرابطة يحقق لديه ثلاث غايات تتمثل في معارضة النظام، والموقف الواضح والصريح من القضية الكردية، إضافة إلى أن الرابطة تنظيم شيوعي، فخاض غمار التجربة، وتقرب منها، ولكن بسبب قمع النظام وشراسته ووحشية أجهزته الاستخباراتية ضد الدائرة الاجتماعية للرابطة، لم يطل تقربه منها أكثر من ثلاثة أشهر حتى أصبح في المعتقل برفقة آخرين، كالقاص الراحل إقبال عبد الفتاح (1969 - 2020)، والكاتب الراحل دهام عبد القادر (1969 - 2010) وغيرهما.

وعلى الرغم من دوافعه التي يمكن أن توصف بالمقنعة، حينئذ، للخروج من سورية بعد سنوات سجنه، وعلى الرغم من التضييق والتشديد عليه من قبل الأجهزة الأمنية، إلا أن خضر عبد الكريم لم يفكر بالهجرة آنذاك، وآثر البقاء وممارسة حياته وفنه في ظل الأوضاع القاسية التي كانت تحاصره.

ومع أن الحركة الفنية التشكيلية في سنوات التسعينيات في القرن الماضي كانت تشهد نوعًا من الانتعاش، إلا أن موقف خضر عبد الكريم السياسي، وموقعه سجينًا سياسيًا سابقًا، حالا دون مشاركته في تلك الحركة بالصورة المناسبة، لأنه كانت هناك مخاوف من بعض الصالات الفنية الخاصة من عرض أعماله، إضافة إلى تحاشي صالات أخرى إقامة معارض له، لتتلافى بذلك أي مساءلة أمنية لاحقة.

جسد خضر عبد الكريم الهمّ المحلي في سياقه الوطني، فرسم البيئة الجزراوية، بمختلف القوميات والأعراق والأديان، رسم أهله الكُرد بمختلف حالاتهم، رسم أفراحهم وأحزانهم، وشدد على أنهم لون مكمل رئيس في بناء اللوحة الوطنية السورية المنشودة، بالتشارك مع الألوان الأخرى التي تؤثث لوحة البلاد الاجتماعية والتاريخية الثرية.

تحولت اللوحة الاجتماعية، التي كانت عبارة عن موزاييك من الأعراق واللغات والأديان في الجزيرة السورية، في لوحات خضر عبد الكريم إلى ثراء لوني، حيث انتقلت تلك الهندسة الاجتماعية لتتجلى هندسةً لونيةً في أعماله، وتتجاور في معمارها، وتتحاور وتتكامل في إطارها بعيدًا عن منطق الإقصاء ولعنة الإلغاء.

الهوية الفنية جزء من الهويات التي يحملها خضر عبد الكريم في داخله، ويمزجها بطريقته الفنية ليرسم لوحته المأمولة، فلا يتنكر جزء لآخر، ولا يطغى عليه أو يقصيه، وهو الذي عانى مرارة السجن وقسوة الفقد والحرمان، ويدرك معنى الإقصاء والتهميش جيدًا.

اللوحة تحمل هويتها الخاصة بدورها، هوية تتسامى على الخلافات، وتجسد الاختلافات، وتبحث عن تجسير للفجوات، تنتصر للإنساني وتكابر على الجراح، تلعن الظلم والقهر، وتحاول إعادة المنزلة للمهمشين والمنسيين.

يقول خضر عبد الكريم في حوار متلفز معه[2]: "لوحاتي تحكي عن معاناة الإنسان السوري الذي هرب من الحرب.. الثورة التي قامت ضد الظلم والعنف والديكتاتورية.. وفي الوقت نفسه، الأقدام المهاجرة التي هربت جراء الحرب القائمة في سورية..".

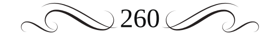
عمل الفنان خضر عبد الكريم على أن تكون لوحاته محملة بالرسائل الإنسانية، وهو الذي التزم بقضايا شعبه، وكان جزءًا من النضال، بالريشة والفكر والممارسة معًا، ودفع ضريبة ذلك سنوات من حياته في السجن، علاوة على سنوات في الغربة واللجوء.

الفن عند خضر عبد الكريم لا يكون لذاته، بل يكون ملتزمًا بهموم الناس وقضاياهم، يكون قريبًا منهم، معبرًا عنهم، ويجعل ذلك في سياق الفن بتجلياته الأسمى، البعيد عن العنصرية والشعبوية والكراهية، الممهد للتقارب، والداعي له.

خطاب اللوحة عند خضر عبد الكريم منفتح على الآخر، يدعوه للتآخي، ليحرضه على الانتصار للمسحوقين والمهمشين، وهو خطاب مفعم بالمرامي السياسية والإنسانية، يعكس فلسفته الحياتية كفنان مقبل على الحياة، باحث عن توسيع هوامش الحرية والتعبير.

وخضر عبد الكريم، من مواليد عامودا - كندور1967. وهو عضو اتحاد الفنانين التشكيليين في سوريا، أقام عددًا من المعارض الفنية داخل سورية وخارجها، في سنوات التسعينيات في صيدنايا،

(2) قناة أورينت، برنامج حقيبة سفر، الدقيقة: 3، الثانية: 45. الرابط: shorturl.at/lryHX



الحسكة، القامشلي.. وبعد سنة 2000، أقام معارض في دمشق، كوالالامبور، برلين... واقتُنيت أعماله في كثير من الدول، منها: فرنسا، هولندا، مصر، سويد، تركيا، لبنان، بريطانيا، الولايات المتحدة، بلجيكا، الأردن، ألمانيا، ماليزيا، سورية.

ويمكن تقسيم المراحل التي مر بها خضر عبد الكريم في رحلته الفنية منذ بداياته وحتى الآن إلى أربع مراحل، وذلك من دون أن يعني التقسيم تحديدًا مدرسيًا بعيدًا عن التداخل والاستمرارية، بل من أجل الوقوف على هذه التجربة الفنية الغنية بشكل يساعد على استجلاء المؤثرات الخفية فيها، بالموازاة مع التطورات، والمستجدات، والتغيرات، التي تخللتها من مرحلة إلى أخرى، وعملت على إثرائها وإنضاجها بشكل لافت.

أولاً: البدايات ورعب التسمية

تبتدئ هذه المرحلة في تجربة الفنان خضر عبد الكريم في العام 1993، وذلك بعد أن خرج من السجن، وبدأ باكتشاف عالمه الجديد بعد تجربة السجن المريرة التي شكلت منعطفًا مفصليًا في حياته.

كانت اللوحة ملاذًا، رسم عددًا من اللوحات التي جسدت ارتباطه بمعاناة الناس، والمسجونين خصوصًا. في هذه المرحلة تهرب خضر عبد الكريم من التسمية، وكأنه يبقي الاسم مخبوءًا خشية التصريح عنه، وما يمكن أن تعنيه التسمية من مكاشفة، أو تدليلًا على العنوان الذي قد يوقع بدوره صاحبه في مأزق المساءلة والاستجواب، وقد يفضي به إلى السجن مرة أخرى.

لم يستخدم الفنان أية عنونة للوحات، أبقاها غفلًا من الاسم والعنوان، اقتصر على جمعها في سياق زمني، وكأنه بذلك يُموضعها في سياق تجربة السجن، أو الحياة السجينة التي ظل يكابدها، ويرزح تحت أعبائها الضاغطة على كيانه ووجدانه.

في تلك اللوحات، إضافة إلى غياب العنونة والتسميات، غيب خضر عبد الكريم ملامح الوجوه،

أبقى الشخوص التي يرسمها، ويبثها في لوحاته من غير أية تفاصيل دالة، عتم على الدلالات الوجهية، والتفاصيل الشكلية للشخوص، وكأنها مسوخ في عالم مشوه، أو كأن توضيح المعالم قد يوقعها بدورها في مطب التصريح الذي لم يكن ليوغل في إعلانه حينئذ.



رسم خضر عبد الكريم شخوصًا من غير وجوه، وأجسادًا مستطيلة من دون ظلال، وظلالًا لشخوص مغيبة، ضبابية، تختفي خلف وجوه ضبابية غير واضحة الملامح بدورها، حيث كل شيء يدور في فضاء لوني كالح، أو فضاءات رمادية وألوان بنفسجية متدرجة تعبر عن عوالم الحزن والشقاء.

كان ذاك تجليًا للحزن والشقاء اللذين يستقران في كيانه، وهو الذي بدا كمن يحمل سجنه معه، وكان يستعيده من باب المواجهة، والفضح والتعرية، وللإعلاء من قيمة أولئك المسجونين القابعين في الزنازين، والذين لا يجدون من يلتفت إليهم، أو يعبر عن مآسيهم ومعاناتهم.

أبقى التفاصيل طي التلغيز، بث ألغازًا في اللوحات، لأنه لو أراد تظهير الملامح أكثر وصرح بالألغاز المضمنة، لكان من شأن ذلك أن يشكل عوامل محتملة لإعادته إلى السجن بطريقة أخرى، وبذرائع مختلقة جديدة، لم يكن الجلاد ليعدم تلفيقها.

استمرت الألوان البنفسجية والرمادية حاضرة في لوحاته حوالى عقدين، ومن دون أن يتخلص منها بشكل نهائي، بل بدأ ينوع بعدها، وبالموازاة معها، يضيف إليها ألوانًا فرائحية، ألوانًا تعبر عن ألوان الحياة الأخرى، وإن كان عبر التقاط زوايا لا تخلو من عبثية، أو حزن، أو قبح، في مسعى لتجسيد النقائض التي ترسم لوحة الحياة برمتها.

الحزن يتسرب إلى اللوحة من حيث يدري ولا يدري، ما أبدى خضر عبد الكريم كائنًا مسكونًا بالحزن، وساعيًا لتجسيد تنويعاته في لوحاته، وكأنه يعزف سمفونية الحزن بالألوان الكالحة، معتمدًا على موسيقى الألوان، التي تجسر العلاقة بينه وبين عالمه الجديد مرة أخرى من جهة، وتساعده على التخفف من حمولة السجن، والانتصار لرفاقه السابقين من المسجونين، داخل السجن وخارجه.



استعمل خضر عبد الكريم في بناء اللوحة وتكوينها عناصرَ مختلفة تدور في فلك السجن نفسه بحالات وإحالات مختلفة، ومن باب المفارقة أنه حتى لو كان يرسم المرأة في لوحة من لوحاته، فإنها كانت تحضر في سياق التعبير عن معاناة المسجونين الذين يفتقدون التواصل معها، ويفتقدون عطرها ورائحتها وموسيقى حضورها الأنثوي البهيج الذي من شأنه تبديد عتمة السجن بشكل ما.

جسد خضر عبد الكريم الحرمان الذي يعانيه المسجونون من رؤية المرأة، حيث عالم السجن الذكوري الطافح بالقهر والأسى يشتد بظلامه، وظلمه، وينعكس لونيًا على لوحاته، فتراها قاتمة، تعاود الدوران في لعبة الظل واللون، ولكن بطريقة بعيدة عن البهجة، وبصيغة تبقي القهر مرسومًا في تفاصيل رمزية، وشيفرات تخرج السجن من حيزه، وتكشف اللثام عن قتامته.

كان الخط البياني لتأسيس اللوحة ينبني لديه على عناصر عدة، منها كائنات حية للدلالة على مدلولات متقصدة مفترضة، ويسرب رموزًا بعينها، تعبر في المخيال الشعبي عن الهم والحزن، حيث إشارات لونية إلى أمل مبدد مفقود، وعوالم مأسوية تنقل انطباع الحزن للمتلقي، للدلالة على أشياء وأفكار يود التعبير عنها، ولكن بطريقة بعيدة عن المباشرة.

عني خضر عبد الكريم باستدراج السجن إلى اللوحة في محاولة لمواجهة الخوف، والتغلب عليه، عبر تجسيده، ورسم تفاصيله الدقيقة، حيث يقوم بأنسنته تمهيدًا لقهره، كجزء من مواجهة مخاوفه نفسها، وسعي للتصالح معها، وتحمل أعبائها، والحد منها رويدًا رويدًا.

يخيم السجن على أعمال خضر عبد الكريم، يولد في لوحاته من جديد، يشهد تحولًا "جماليًا" يتناقض مع مفهومه "القبيح" في النفوس، وذلك على طريقة قريبة مما يقوله الفرنسي ميشيل فوكو[3] في كتابه "المراقبة والمعاقبة: ولادة السجن": "أن تكون العقوبات بصورة عامة والسجن من مستلزمات تكنولوجيا الجسد السياسية، هذا ما علمني إياه الحاضر، أكثر مما علمني إياه التاريخ. فخلال هذه السنوات الأخيرة، حدثت حركات عصيان في السجون في كل مكان تقريبًا في العالم. وتميزت أغراضه، وشعاراته ومساره بشيء من المفارقة بالتأكيد. لقد كان هذا العصيان تمردًا ضد كل

(3) ميشيل فوكو، المراقبة والمعاقبة: ولادة السجن، علي مقلد (مترجمًا)، مطاع صفدي (مراجعًا)، ط1، (بيروت: مركز الإنماء القومي 1990)، ص 67.

بؤس جسدي كامل عمره أكثر من قرن: عصيان ضد البرد، ضد الاختناق والتكديس، ضد الجدران البالية، ضد الجوع، وضد الضرب..".

كأني بالفنان عاد إلى السجن عبر اللوحة، أعلن تمرده على الواقع المعيش، أعلن العصيان والتمرد، أعاد السجن ليكون نزيله بطريقة جديدة، النزيل الباحث عن تحطيم جدرانه، عن تسمية الشخوص الموضوعة على أرفف التحجير والإقصاء والتهميش، حيث عالم القمع اللامحدود ينسف إنسانية المسجونين، ويجردهم منها، يبقيهم أرقامًا في سجلات لا تعترف بوجودهم خارجها، يستولد السجن لوحات عساه يهدئ الغضب الذي كان يغلي في داخله.

شكل السجن ملاذًا للوحة خضر عبد الكريم، كما أن اللوحة شكلت ملاذًا له للتخلص من ربقة السجن، وكان الرسم علاجًا في تلك المرحلة التجريبية من رحلته في عالم الفن، والذي استهله رسميًا سنة 1996 بأول معرض له في الحسكة، وكان بدوره غير معنون، أبقاه غفلًا من الاسم، لكن السجن كان مخيمًا على لوحاته كلها بمختلف الألوان والتنويعات.

يمكن وصف هذه المرحلة بأنها مرحلة تحدي الذات، والتشافي من لعنة السجن، والصمود في وجه كوابيسه الملازمة له، والعمل على ترويضها وتدجينها وتحويلها إلى تفاصيل جمالية تستقر في ثنايا اللوحات، وتتخذ مستقراتها في زواياها وفضاءاتها، تفترض المساحات اللونية وتفرض حضورها الكالح، لكن الممهد للمعالجة والتصالح مع الذات والآخر.

ثانيًا: جرأة وتجريب

تستهل هذه المرحلة بالألفية الجديدة، وتتبلور ملامحها أكثر بين عامي 2002 – 2008، حيث ينتقل خضر عبد الكريم من مرحلة السكنى في عوالم السجن، بنوازله ومنازله، بمهازله وكوارثه، إلى مرحلة يغلب عليها التجريب، على صعيدي المضامين والفنيات معًا، وكأنه هدأ من غضبه، ومن خوفه، وحزنه وشقائه وأساه، لحوالى عقد من الزمن، وتمكن من الانتقال بلوحته إلى مرحلة جديدة من مسار التجديد والابتكار.



بدأ خضر عبد الكريم بالعمل على أفكار مختلفة، أصبح يهتم بالإنسان بشكل عام بوصفه كيانًا بعيدًا عن محنة السجن وحدها، صار الإنسان، سواء داخل السجن أم خارجه، من موضوعاته الأثيرة، الإنسان عمومًا، وليس المعتقل فقط.

نقل لوحته إلى إدراك مختلف، إلى تجسيد تمظهرات الظلم التي تحضر في كل مكان، بات ينظر إلى خارج الإطار السجني الذي حبسه لسنوات في ألوان حزينة، وأطّر ريشته، وفرض عليها أداء معينًا، أو أبقاها نزيلة السجن في رحلة التحرر منه كوابيسه وعتماته القاهرة.

تزامن ذلك مع عمله الحقوقي في منظمات حقوقية، وانتصاره للحقوق والحريات بصورة عامة، لا للمعتقلين فقط، وأخرج ذلك لوحته، نوعًا ما من إطار سابق لإطار جديد، حتى إن تكوينها بدأ يتغير، وسارت الألوان باتجاه مختلف لديه.

صار البحث عن الخلاص متجليًا أكثر فأكثر في أعماله، وحضر النور الساطع الذي رمز من خلاله إلى الحرية بمعناها الأشمل، وتبدى أكثر تعبيرًا ومباشرة، انتقل إلى التحدي عبر تحقيق الذات من خلال تحرير المظلومين بإطلاق، وليس المعتقلين فحسب، وجد أن ظلم السجن يتوزع بألوان مختلفة في كل مكان من حوله.





صارت شخوصه تتوجه إلى الشمس بشكل مباشر، وضخّ رموزًا تثير التفاؤل في الأنفس، وتبعث عليه، والشخوص التي كانت ملتصقة سابقًا، والتي كانت تتبدى كأنها يحتمي بعضها ببعض من خطر داهم جارح، انفصلت تدريجيًا، وخف الالتصاق الذي كان يعبر عن هوية ممحوة وتحول إلى انفصال يعبر عن استقلالية منشودة.

الأجساد التي كانت تشكل حائطًا متخيلًا، ربما كانت تعبر عن تلك الحالة النفسية التي يتكوم فيها السجين على ذاته، أو يتكوم المسجونون بعضهم على بعض للاحتماء من السياط، أو من آليات وفنون التعذيب المختلفة، لتحتل حيوزاتها الخاصة بها، وتفترش مساحات أكثر في فضاء اللوحة.

اتضحت التفاصيل بشكل أكثر، على الرغم من أنها بدت معتمة، وغير مكشوفة بشكل كامل، اتسعت مساحات التعبير عنها، تبلور الجسد وتخلص من تشوهاته الكثيرة السابقة، أو من استلابه الذي كان يميزه، ويضفي عليه طابع الوحشية الممارسة بحقه، وبدأ تفاعل الألوان يمضي باتجاه مختلف آخر، بعيدًا عن تلك السطوة الكالحة للبنفسجيات والرماديات السابقة.

تحلى خضر عبد الكريم في هذه المرحلة بجرأة لونية أكثر، وأصبح يُدخل مواد خامة إلى لوحاته، بالتزامن مع استخدام تكنيكات جديدة، من مثل استعمال نتف من أوراق الصحف، أو مواد كالجبسين أو الرمل، بحيث ترسم معًا لوحة مختلفة متحررة من أسر السجن، أو قيوده، وباحثة لنفسها عن فضاء جديد أكثر رحابة وتفاؤلًا.

العمل الحقوقي الذي مارسه خضر عبد الكريم تجلى في أعماله الفنية، صار التعبير عن الشكل أكثر تجليًا، حيث الذات بدأت تتجلى أكثر، وأصبح للكائن المغيب كينونة متحدية جديدة، والشكل هنا اتخذ موضعه في لعبة المجابهة، والإعلاء من قيمة الأنا المستقلة في عالم المحو والإقصاء.

الهوية المفتقدة وجدت ضالتها في ألوان تثير التفاؤل وتحرض على ابتكار الأمل واستخراجه من دهاليز السجن والألم لإطلاق سراحه، وتحريره مما يكبله، وصار الإقبال على جماليات الحياة أكثر تجليًا في اللوحات والألوان، وغدت الشخوص كذلك بانفصالها وتحررها من التكوم والالتصاق، مستقلة شيئًا فشيئًا بحضورها الذي مهد لاكتمال مفترض، وتجزؤ لاحق سيتحول إلى مشروعه الفني الأبرز، حيث الجسد سيتراجع لصالح تصدير القدم.

لعنة السجن تحولت إلى لعبة لونية، وهذا ما ساعد خضر عبد الكريم على التغلب عليها وتكريسها لإدانة السجن، وتعرية السجان، وما لم يستطع فعله سابقًا من تحد بات فعلًا إلزاميًا حاضرًا بقوة اللون الحادة.

تحرر خضر عبد الكريم من خوفه السابق بعد تجسيد تفاصيله في لوحاته، انتقل إلى الجرأة في الطرح والتسمية، وحاول استلهام تجربته التي شكلت مسار حياته، ليكرسها في البحث عن سبل للخلاص من الظلم بمخالف أشكاله، والتشديد على الحقوق والحريات، والتحرك باتجاه الحث على التغيير، مستغلًا حيزًا محدودًا للتعبير عن الرأي بدأ يتسرب إلى الحياة السورية بعد رحيل حافظ الأسد، وفي بداية عهد بشار الأسد الذي حاول الإيحاء بداية أنه سيبدأ صفحة جديدة في تاريخ البلد، ومفسحًا هامشًا بسيطًا للحراك المدني، قبل أن يعود لاحقًا، بعد مدة قصيرة لتضييقه وتقييده بشكل قاسٍ.

وبالحديث عن التغيير الذي تفاءل به كغيره من السوريين، ومن الباحثين عن الحرية والخلاص، وعن بصيص أمل في نفق مظلم، دخل خضر عبد الكريم معمعة الحياة العامة بشكل أكبر، وبخوف أقل هذه المرحلة، حيث مرحلة أكثر نضجًا على الصعيد الفكري ساهمت برسم ملامح شخصيته الفنية والحقوقية القادرة على تطويع المفاهيم والأدوات لتطوير آليات مواجهة القمع، والبحث عن سبل لتحريك الركود، والحض على التغيير بهدوء ومن دون صدام مباشر مع السلطة.

ثالثًا: ارتحال في عالم الأقدام

دخل خضر عبد الكريم سنة 2009 في مرحلة جديدة من التجريب الفني، ولجأ إلى التمرد على الصيغ التي كرسها لسنوات، استعمل بشكل مرسخ ومجابه الأسماء والعنونة، وصارت التسمية تتجلى بوضوح ومباشرة في أعماله، حيث بدأ يختار عناوين للوحاته، تكون بمثابة مفاتيح لدخول عوالمه وعوالمها معًا.

اعتمد خضر عبد الكريم الاسم هويةً، وحتى إن كان الاسم جريحًا، أو الهوية حاملة جروحها، أو سائرة في ركاب الجراح التاريخية، إلا أن الاسم والهوية تآلفا معًا في محاولة للتغلب على الجراح. وكما يقول عبد الكبير الخطيبي[4] في كتابه "الاسم العربي الجريح": "إن النص هو مجال الدوران

(4) عبد الكبير الخطيبي، الاسم العربي الجريح، محمد بنيس (مترجمًا)، ط1، (بيروت: منشورات الجمل 2009)، ص 20.



السري لحث الفعاليات المميتة لمصيرنا وما يحدث داخل الجرح، بين الجرح والاسم الشخصي، هو تدوين الجسد الأورفيوسي، مقطعًا، غير أنه متبخر في ذاته الموسيقية، مسلمًا للإفراط، ولكنه إفراط مقنع هو نفسه داخل توافق عنيف مع الطبيعة. ولا يمكن لأي تبرير على الإطلاق أن يحصر البحث عن الهوية (وهي هنا الاسم الشخصي) في مجرد الكشف عن أناها ومسرحها الداخلي". فهكذا كانت اللوحة، أداة للتعبير عن الهوية، ووسيلة لاستعادة الاسم الجريح، أو الاسم السجين عنده.



في هذه المرحلة أقام خضر عبد الكريم معرضًا فنيًا، حوله إلى سلسلة معارض بالعنوان نفسه؛ "أقدام تجوب العالم"، عاد فيه إلى أجواء السجن، ولكن بطريقة غريبة وبعيدة عن المألوف، ركز على الأقدام بأشكال وهيئات وتصورات غرائبية، أقدام تحولت إلى شخوص وهياكل تحتل كامل فضاء اللوحة.

وفي أثناء ذلك تعززت لديه فكرة البحث عن الخلاص والحريات والحقوق - وهو الذي ظل محرومًا من حقوقه المدنية، وممنوعًا من السفر، باعتباره سجينًا سياسيًا سابقًا – كما اشترك بشكل معلن أكثر في نشاطات عامة، وفعل نشاطه الحقوقي بالموازاة مع عمله الفني، وأصبح كل جانب لديه ملهمًا الجانبَ الآخر، ومحرضًا إياه على التمرد أكثر، وتحطيم حواجز الخوف التي ظلت تحاصره لسنوات.

في هذه المرحلة تنشط في سبيل البحث عن التغيير، وكان من المبشرين به، وعلى الرغم من تعرضه للمساءلة والاستجواب أكثر من مرة، ظل متحليًا بالتفاؤل، وداعيًا إليه، وحاول أن يعكس ذلك في لوحاته التي جسدت في وقت سابق وهم التغيير وكذبته انطلاقًا من تجربته الشخصية.

المنع من السفر شجع لديه هاجس التركيز على الأقدام أكثر، وهو وإن كان مغلولًا بقيود تحد من حركته وسفره، إلا أنه أطلق العنان لريشته كي تنوب عنه في المحافل الدولية، وأرسل لوحاته وأقام معارض لها في الخارج، من دون أن يتمكن من الحضور بشكل شخصي، فكانت الأقدام المبثوثة في اللوحات، مراسيلَه، وبمنزلة أجنحة تحلق بفنه إلى الأقاصي، ولم تتمكن القيود والحدود من تقييدها أو سجنها.

وفي رحلة اللوحات التي اتكأت على الأقدام موضوعًا أثيرًا، ومرتكزًا فكري لنقل رسائل معينة، كانت لوحاته تسير بدورها على أقدام متخيلة وتحملها معها إلى فضاءات تبحث عن الحرية والأمل، فأقام سبعة معارض تحت هذا العنوان، 4 في سورية، و3 في الخارج عن الأقدام، وما يزال يحمل طاقة الأقدام بهيئاتها الغرائبية لتكون جذوات دائمة للوحاته، وإن عادت إلى الخلفية قليلًا، أو تراجعت تحت وقع المتغيرات الحياتية وبتأثير من وطأتها الضاغطة.

أطلق عبر تفاصيل الأقدام جني السجن من قمقمه، استعاد من خلالها مختلف حالات المعتقلين، حيث القدم المعذبة والمدمية والمجروحة والمشوهة والرياضية والمتعفنة.. أشكال متعددة بهيئات

مؤنسنة وشخوص تتمرد على حالاتها، بأساليب وتكنيكات مختلفة كل مرة.

وإضافة إلى التسميات الواضحة والصريحة اعتمد سبيل تصعيد المواجهة، وبدا أنه حسم الخيار نحو المواجهة باللوحة، والعودة إلى المرحلة الثورية، لكن بعيدًا عن النزق، وبنضج فني وفكري موازٍ وداعم، فرسم في تلك المرحلة لوحات بعناوين مباشرة كـ"طاولة حوار"، "الكرسي المغتصب".



وفي عام 2011 كان مخاض مرحلة موازية ينتعش لديه في ظلال المرحلة الجديدة في البلد بأكمله، حيث حمل الربيع العربي بذور الأمل بالتغيير، والأمل بالتخلص من الطغيان والاستبداد، وكان خضر عبد الكريم بدوره الفنانَ الملتزم الذي ينشغل بقضايا الشارع، ويغامر بالخوض في غمارها وتبنيها، ولا سيما أنه كان أثبت نفسه بصفته شخصية حقوقية إضافة إلى شخصيته الفنية التي كرسها بالعمل والتراكم.

اشتغل خضر عبد الكريم في مرحلة الثورة السورية على كثير من الموضوعات اليومية التي جاءت في سياق المتغيرات التي كان البلد يشهدها، فرسم لوحات تجسد التظاهرات التي عمت أرجاء البلاد، وانتمى للثورة فكرًا وفنًا، ورسم بورتريهات تصور الصرخة، وأعاد رسم المعتقلين بتفاصيل مختلفة للتشديد على معاناتهم، وتأكيد انتمائه ووفائه لهم.

حاول أن تكون لوحاته عن يوميات الثورة مشهديات معبرة عن حالته كحالم بالتغيير وثائر على الظلم، فأضاف للوحاته وثائق بحوزته، منها شهادات تقدير، وقرار حكم السجن، وأعاد التأكيد على الوطنية السورية، وعلى البيئة المحلية في سياقها الوطني، وأكد أن لوحاته تكون بمنزلة دعوة جامعة من خلال الهوية الوطنية المنشودة.



رسم لوحة وضع فيها أسماء المعتقلين، أرادها وثيقة تدين حالة الاعتقال التي عادت بقوة إلى الواجهة، وعبرت عن نفسها بطريقة أكثر وحشية وفتكًا، ذلك أنها غدت سلوكًا يوميًا ممارسًا في مختلف أرجاء البلاد، وأصبح معه كل شخص مشروعَ معتقل، أو مرشحًا للاعتقال، والاتهامات تكون جاهزة وموجودة ولا تحتاج إلى أي تبرير أو تقنيع.

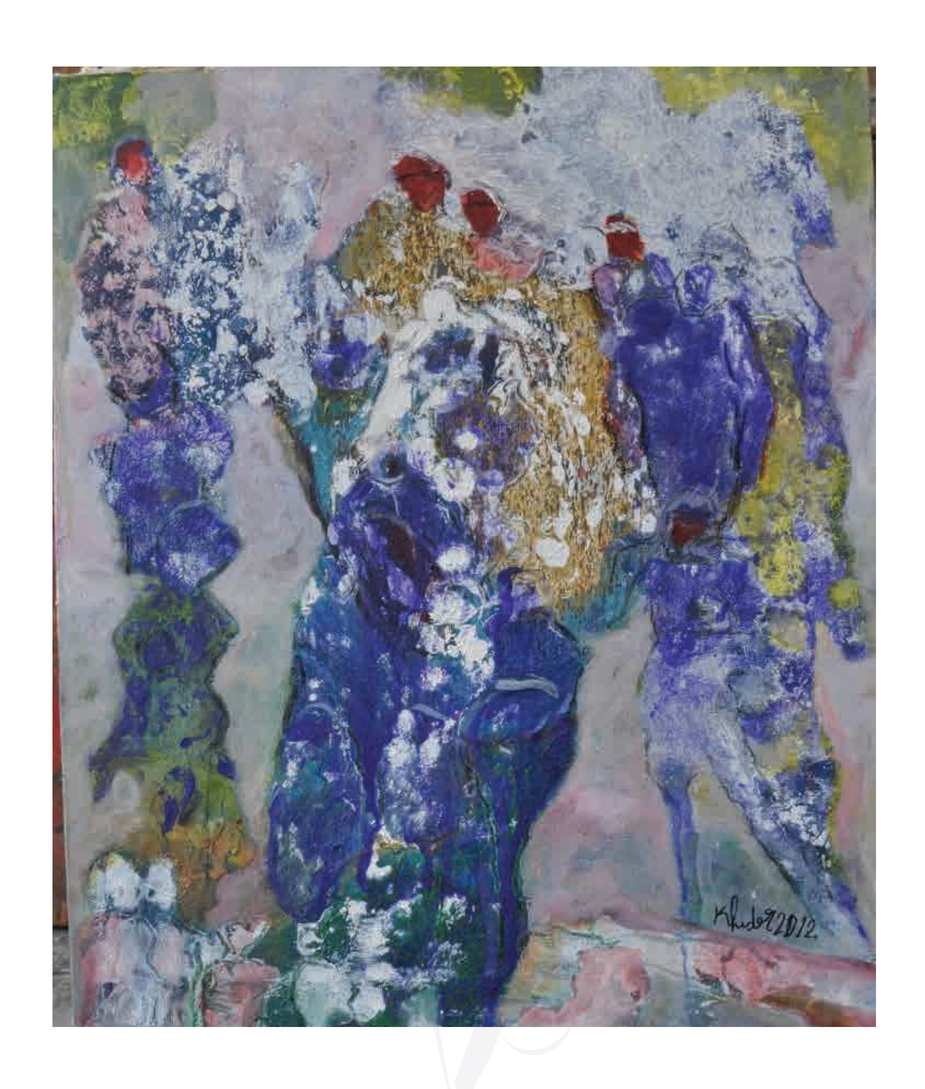
وخلال هذه المرحلة اشتغل خضر عبد الكريم على جانب المشاعر والأحاسيس، حاول أن تكون لوحاته ناضحة بالحياة والأمل، وهي، إن جسدت الأقدام بهيئاتها الغرائبية، إلا أنها استبطنت وجوهًا، وشخوصًا وحيوات مرتحلة فيها.

رابعًا: فضاءات رحبة

ما تزال الأقدام حاضرة بقوة في أعمال خضر عبد الكريم، ومؤثرة كمشروع فني لا غنى عنه، يستلهم الجديد والمبتكر من الحياة نفسها، حيث الأقدام المتغيرة تبحث لنفسها عن تجسيدات وتصورات تتطور وكأنها كائنات حية ترتحل معه من لوحة للوحة، أو كأنها تتناسل مؤكدة أنها أرواح هائمة في بحور عائمة متنقلة من مكان لآخر.

بدأ خضر عبد الكريم منذ العام 2018 يسرب إلى لوحاته موضوعاتٍ وأفكارًا ذات بعد إنساني أكثر رحابة، وبدأ جانب من التصوف يتخلل لوحاته، وصار يرسم لوحات عن العشق بمختلف أطواره، وعن تجليات الإله في الحياة الإنسانية.

حاول عبر لوحاته في هذه المرحلة لمس الأخيلة وتأريضها، ونقل الإحساس وتجسيده وجعله مادة قابلة للمس، غدا تجسيد المحسوس لونيًا همًا فنيًا، ساعده على فهم جزء من الغربة التي يحاول تهدئتها، والاغتراب المتنامي الذي لا ينفك يوجه دفة ريشته وألوانه.



بحث عن محاولة لرسم ما لا يقبل القبض عليه، حاول تجسيد الصوت والصدى، رسم لوحة بعنوان "خرائط العشق"، ليثري فضاءه الفني المبني على لوحات الأسى والهم والسجن، وعلى أكوام من الأقدام الجوابة للعالم، والتي تحرض المتلقين بدورها للتدبر والتفكير وسبل البحث عن التغيير والخلاص.

تجرأ خضر عبد الكريم أكثر على اللعب بالألوان، من منطلق إغناء اللوحة وضخ إيقاعات لونية جديدة في فضائها، وواكب التغير في المزاج تبدلٌ في الإيقاع تناسب مع اختلاف الزمن والمتغيرات الشخصية والحياتية والسياسية، على الصعيد الشخصي والعام.



أصبح اللجوء قضية مضافة إلى قضايا خضر عبد الكريم التي يلتزم بها في ممارساته وفنه، صار اللاجئ الذي يجد صورته في وجوه الآخرين، وعمل على استيراد أقدامهم ووجوههم لتكون شخوصًا تبحث لنفسها عن موطئ قدم في لوحاته.

وفي هذه الأثناء صعد من خطابه ضد الكراهية التي ظهرت كلوثة اجتماعية تتفشى بين أبناء المجتمع السوري بمكوناته المختلفة، ورد على الدعوات العنصرية بالنيل من الآخر، والإساءة إليه، بلوحات تشدد على الأخوة السورية، وعلى روح المواطنة، بعيدًا عن العنف اللفظي، أو التأثيم الذي يصِم شرائح أو طوائف بعينها.



أكد من خلال ذلك أن العنصريات والكراهيات التي تنطلق من ذرائعية ممجوجة مبنية على مظلوميات تاريخية مضخمة تسهم في تفتيت بينة المجتمع السوري الذي أنهكته سنوات الحرب، وعمقت جراحه ومآسيه.

وفي هذه المرحلة بدأت دائرة العودة إلى الماضي تكتمل وتنفتح على دوائر جديدة، يتداخل فيها التركيز على الحقوق والحريات مع الانطلاق نحو فضاءات العشق والبحث عن الإله في مخلوقاته، وتجسيد هيئاته المتخيلة عبر كائناته، بحيث تبدو فلسفة الشك دربًا للبحث عما يمكن أن يهدئ ثورة الداخل واضطراب الفنان الذي يعيش حيرته واغترابه.

خاتمة

تمكن الفنان خضر عبد الكريم حجزَ مكان لنفسه ضمن خارطة الفن التشكيلي السوري المعاصر، وذلك من خلال اشتغاله الدؤوب ومثابرته المتجددة، وحرصه على التجريب في الأساليب والموضوعات، وطرائق الصياغة والعرض والطرح، وعبر التزامه الدائم بقضايا الناس وهمومهم، والتقاط المفارقات التي يرسمها بريشته، محولًا إياها إلى تفاصيل تجد لنفسها مكانًا في الواقع، مستعينًا بالتخييل تارة، والواقعية تارة أخرى، للتثوير والتنوير، وجعل اللوحة دربًا من دروب التحدي والنضال من أجل إعلاء قيم الحق والحرية والعدالة والمساواة.

المصادروالمراجع

1. الخطيبي. عبد الكبير، الاسم العربي الجريح، محمد بنيس (مترجمًا)، ط1، (بيروت: منشورات الجمل 2009).

2. فوكو. ميشيل، المراقبة والمعاقبة: ولادة السجن، علي مقلد (مترجمًا)، مطاع صفدي (مراجعًا)، ط1، (بيروت: مركز الإنماء القومي 1990).

خصوصية الأسلوب الفني في أعمال سارة شما وتأثير الحركات الفنية المختلفة فيها

مناف إنديوي[1]

يتناول هذا البحث دراسة تحليلية لأعمال سارة شما، الفنانة السورية المعاصرة التي استطاعت فرض نفسها على الساحة الفنية العالمية، مثلما استطاعت تقديم خصوصية في أسلوبها وطريقة دمجها مدارس فنية عدة معًا، خاصة السريالية والتصويرية والتعبيرية.

للحصول على هذا التحليل الوافي لا بد لنا من تقديم الفنانة وبعض ملامح سيرتها الفنية، وبعد ذلك مقاربة تأثير السريالية والواقعية التصويرية والحركات الفنية الأخرى في لوحاتها، وسنتطرق إلى تحليل بعض أعمالها.

أولًا: مقدمة عن سارة شما ومسارها الفني

سارة شما فنانة سورية من مواليد دمشق، عام 1975، لأب سوري، وأم لبنانية، تعدّ رائدة في مجال الفن السريالي والفن الرمزي.

بدأت سارة الرسم عندما كانت في الرابعة من عمرها بتشجيع من والديها، في سن السادسة عشر التحقت سارة بمعهد أدهم إسماعيل العالي للفنون الجميلة بدمشق، وتخرجت منه عام 1995 بعد حصولها على واحدة من أعلى المعدلات في تاريخ المعهد.

(1) مناف إنديوي: فنان تشكيلي سوري

لم تتوقف مسيرتها الفنية عند هذا الحد، لكنها استمرت، ونجحت في الحصول على شهادة من كلية الفنون الجميلة في جامعة دمشق بجائزة أفضل معدل في عامها الدراسي على المستوى الوطني.

في عام 1997 عادت إلى معهد أدهم إسماعيل، ولكن هذه المرة للعمل مدرّسة، لا طالبة، حيث عملت فيه لمدة ثلاث سنوات.

أصبحت شما معروفة بعد فوزها بجائزة BP Portrait لعام 2004. ثم دعيت للمشاركة في بعض المعارض الفردية والجماعية في جميع أنحاء العالم، بما في ذلك المعرض الجماعي في الجامعة الملكية للفنون في لندن عام 2013، والمعرض السنوي للجمعية الملكية لرسامي البورتريه في Galleries Mall في لندن، المملكة المتحدة، عام 2013. وشاركت في معرض Nord Art في Büdelsdorf (ألمانيا) عام 2012. وحازت عددًا من الجوائز مثل:

2009: المركز الثاني في الرسم في مسابقة الفن والأدب لمجلة النشاط النحتي في الولايات المتحدة.

2008: المركز الأول في الرسم لجائزة Water house Natural Science Art في متحف جنوب أستراليا في أديليد.

2004: المركز الرابع في جائزة BP Portrait في المعرض الوطني للصور في لندن (المملكة المتحدة)[2].

ثانيًا: لمحة عامة عن خصوصية الأسلوب الفني لسارة شما

كانت سارة خلال السنوات الأولى من حياتها التدريبية شغوفة شغفًا خاصًا بواقعية عصر النهضة و عصر الباروك، وفي السنة الأخيرة من دراستها الجامعية بدأت شما بالتوجه نحو التعبيرية بصورة متزايدة، وخاصة نحو طريقة كل من منيتش وفان كوخ، لكنها عند نضجها الفني تشبثت بأسلوبها الخاص الذي أنشأته عبر دمج عدد من المكونات والتقنيات الفنية المأخوذة من المدارس الفنية

(2) انظر الصفحة الرسمية للفنانة سارة شما https://sarashamma.art .

المختلفة؛ حيث كانت السريالية هي الصفة الطاغية؛ لكنها ممتزجة ببعض التعبيرية والرمزية، إضافة إلى تقنية واقعية متفوقة تشير إلى تأثير سلفادور دالي فيها.

لقد شكّل الجسد البشري موضوع شما الأساس الذي تكرر في أعمالها أغلبها، وعلى الرغم من أن شما قد عاشت، وعملت، في أثناء تداعيات الحرب السورية التي فرضها عنف رد النظام السوري على الثورة السورية، وعلى الرغم من انعكاس الحرب بكل بشاعتها في أعمال شما، إلا أنها لا تفضل التركيز على الجوانب السياسية لهذه الحرب بقدر ما تفضل التركيز على القهر والتشتت الداخليين، وعلى مفهوم الإنسانية بمعناه الواسع؛ وذلك من خلال إنشاء شخصيات خيالية نموذجية؛ بحيث يبدو الأمر كما لو أن أبطالها أتوا من كوكب مختلف. إنها تشكل عالمًا افتراضيًا مثاليًا خاصًا بها.

لقد كانت شما قادرةً على إنشاء أسلوبها الخاص من خلال مزج تقنيات التجريد والواقعية المفرطة والتعبيرية بعضها ببعض في اللوحة ذاتها، الأمر الذي أعطى لأعمالها تأثيرًا نفسيًا لافتًا من خلال التباين والتناغم بين التقنيات المختلفة.

لقد شكّل هذا التباين والحضور لتقنيات عدة معًا المزية الرئيسة التي امتازت بها سارة عن بقية الفنانين التشكيليين العرب، إضافة إلى ميزة ثانية أيضًا شكّلت لها فرادتها، وهي أنها تتخذ من نفسها دائمًا نموذجًا للوحاتها.

ولقد أثار رسمها المتكرر لنفسها زوبعة من الاتهامات، منها اتهامها بالنرجسية، والإفراط في عشق الذات الواضح في لوحاتها، وخاصة بعد ما توجت اللوحة التي تحاكي صورتها معرضها الجديد بلندن، لكن سارة فاجأت الجميع عندما لم تنفِ هذه التهمة عن نفسها.

ثالثًا: سارة شما والسريالية

لوحة « بدون عنوان 1 » سارة شما

منذ بداية نضجها، بدأت لوحات سارة شما تتأثر تأثرًا ملحوظًا بالسريالية التصويرية، ولا سيما بأعمال سلفادور دالي. جعلت شما من شخصيتها، وشكلها، وصورتها، النموذج الرئيس في أعمالها معظمها، وذلك على خطى دالي، كما في لوحة «بدون عنوان 1».

ومن جهة أخرى فإن شما لم تتخلّ عن الشكل أو عن مفهوم الإضاءة الباروكية أو عن التمثيل المخلص والواقعي للأشياء التي في غالبيتها هي غير واقعية ويتم استخلاصها من اللاوعي ورغباتها الطفولية المضطهدة؛ مما يمثل بدوره جزءًا من السريالية[3] التصويرية ومن أسلوب دالي.

العنصر الآخر الذي أخذته شما من السريالية هو مواضيعها نفسها، حيث شكلت موضوعات غير منطقية، ومليئة بالقلق، وبالأشياء غير الموجودة التي تتعايش مع مناظرها الطبيعية وشخصياتها الواقعية المفرطة. وعلى الرغم من أنه لا يمكن إنكار وجود مجموعة من الأعمال ضمن بعض مجموعاتها التي لا تتبع هذا النمط؛ حيث إن لها موضوعًا محددًا لا لبس فيه، وهذه سمة الأعمال التي رُسمت بعد بداية الحرب السورية؛ حيث تغير أسلوبها بعد تأثرها بالأزمة الإنسانية التي تمر بها البلاد[4].

ومن السمات الأخرى المميزة لأعمال سارة استخدامها في جزء كبير من أعمالها لروح شخصياتها التي تمثلهم كأشباح شفافة تعبرها، وذلك لأجل خلق بيئة شبحيّة من الاهتزاز والضبابية والقلق، وهو ما نراه في كل من لوحتي (بلا عنوان 1) و(بورتريه 1).

(3) ألن باونيس، الفن الأوربي الحديث، فخري خليل [مترجما]، ط2 ، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994)، ص 225 -229.

(4) انظر: هبة غانم، سارة شمّا: حيث لا تدمع عيون القتلة، **صحيفة العربي الجديد**، العدد 268، (2015)، ص 25.





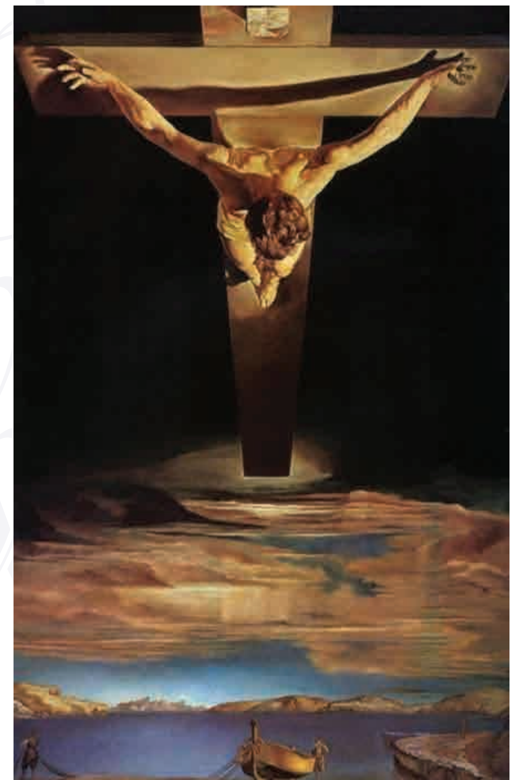
لوحة «بورتريه 1» سارة شما

ونجد سمة أخرى نابعة من السريالية في أعمال شما هي سمة حضور الثقافة الشعبية في لوحاتها، مثلها مثل السرياليين[5] في أواسط القرن العشرين؛ حيث استمدت بعض شخصياتها من الثقافة الدمشقية التقليدية مثل لوحة الراقص الصوفي الذي يمثل رقصة صوفية دمشقية تقليدية يؤديها الصوفيون في رمضان.

وعلى الرغم من كون سارة تعود لأصل مسيحي أرثوذكسي، إلا أنها طالما رأت في الرقص الصوفي روحانية سامية وغامضة تستحق أن تمثل في إحدى روائعها، وهي اللوحة المسماة (الراقص الصوفي).

(5) André BRETON, Manifest du Surréalisme, (Paris: Gallimard, 1985), 15- p 3 .

إن هذا المذاق للروحانية والصوفية نراه حاضرًا أيضًا في السريالية التصويرية للقرن الماضي، خاصة في أعمال سلفادور دالي مثل لوحة (المسيح سان خوان دي لا كروز) التي يظهر فيها صليب عملاق، يُصلب عليه المسيح الذي ينظر إلى الأسفل في منظر صامت وهادئ تمامًا، ويأخذ الصليب فيها مساحة مظلمة تشغل معظم الصورة تاركًا ثلثها للمنظر الطبيعي (انظر اللوحة أدناه). إن هذه اللوحة، مثلها مثل لوحة الراقص الدمشقي الغامضة لسارة، تقودنا إلى أجواء صوفية، وتشكل ثمرة المزج الجميل ما بين الديني والسريالي والغرائبي.



لوحة «الر اقص الدمشقي» سارة شما



لوحة « سان خوان دي لا كروز» سلفادوردالي

هناك أيضًا تقنية مميزة استخدمتها شما في اللوحات المعدّة للعرض، إذ إنها استخدمت مقدمة اللوحة كما لو كانت مرسومة على زجاج أو شاشة غير مرئية، أو كما لو كانت رسومات طفل على زجاج بارد (وقد تكثف البخار الساخن عليه، بفعل برودة الطقس في الخارج). سارة شما قدمت لوحات تحتوي على رسومات الأطفال بفرشاة سميكة وألوان واضحة وقوية ومشبعة للغاية، الأمر الذي يخلق لدى المتلقي إحساسًا هو مزيج من الواقعية والسريالية والغموض؛ كما لو أنه يرى اللوحة من خلال نافذة شفافة أو بلورية. وكما هو الحال في لوحة (الإخطبوط)، يبرز دور الأطفال في أعمالها؛ حيث يبدو أنها عادة ما تكون اللوحة أو «الرسمة» التي رسمها الطفل هي الواضحة على مقدمة اللوحة، في إعادة تقديم شيء ما من السريالية ومن لاوعي الفنان، وتمكن أيضًا الإشارة إلى الشعور بعدم الإنجاز مرة أخرى، لأن شخصية الطفل ليست منتهية بالكامل، لكنها شخصية مرسومة بواقعية مفصّلة وشديدة الوضوح من خلال وجه الطفل ويده التي تحمل الفرشاة، أما باقي الشكل فإنه يصبح أقل غموضًا تدريجيًا، حيث يتحرك بعيدًا عن محور التركيز، ويتحول إلى شكل أكثر شفافية حتى يصبح نوعًا من أشباح سارة النموذجية، وعندما نحدق في اليد التي تحمل الفرشاة، يبدو لنا أن اليد، بشكل غامض، هي جزء من الشبح الذي يصبح حقيقة.

يعد التباين اللوني في هذه اللوحة أمرًا أساسيًا، حيث يتناقض اللون الأزرق السماوي للوحة بشكل حاد مع ألوان رسومات الأطفال الأرجوانية، ما يسلط الضوء على رسم الطفل على اللوحة.



لوحة «الإخطبوط» سارة شما

وهنالك شيء آخر يمكن التحدث عنه في هذه اللوحة هو لعبة التركيز والتشويش التي تلعبها شما، من خلال تقليد الكاميرا الاحترافية التي تركز على المقدمة وتعتم الباقي، وهو أمر يشير إلى مدى اشتغال شما على التركيز على تفاصيل مقدمة لوحة الإخطبوط، وعلى عدم الوضوح أو «الشبحية» في الخلفية التي تمثل المكان الأقل تركيزًا، أما المستوى الثالث في اللوحة فهو امتداد لهذه الخلفية، لكنه خارج التركيز تماما وغير واضح. كما أنه عادة ما يتم تمييز هذه المستويات المتباينة التركيز في

اللوحة الواحدة بخط أحمر محدد جيدًا، انظر أعلاه لوحة (بلا عنوان 1)، و /أو بمربعات مفصولة إلى قسمين بخط رأسي أو برتقالي آخر، وعادة ما يكون الخط في المنتصف الذي يعبر المشهد كما في لوحة «بدون عنوان 2 » أو بفصل المربعات في مشهدين تقنيين مختلفين من الناحية اللونية، لكنهما متكاملان، من خلالها ندرك بوضوح تام التعايش والانسجام بين وجه مرسوم في لوحات من الأسود والأبيض بتقنيات واقعية، وآخر مع الميزات المرسومة نفسها بتقنيات أكثر تعبيرًا، كما تبرز في هذه اللوحة ضربات فرشاة سريعة وسميكة، ولوحة واسعة من الألوان المشبعة غير الواقعية، وتتجلى نتيجة هذا الخليط بتمثيل عميق وسريالي لواقعين متناقضين يعيشان في المجتمع الحديث في الوقت نفسه.

لوحة «بلا عنوان 2 » سارة شما



في لوحة (بلا عنوان 2) نجد أن الشكل المرسوم باللون الأبيض يشكل مركز الاهتمام في اللوحة، فهو مرسوم بكثير من التفصيل، ومع الكثير من الشحن العاطفي، لأنه يشير إلى الأسفل، ويحمل في سطوعه الواضح كلًا من التعب واليقين، الألم واليأس، ومن ناحية أخرى، تبدو نظرة الشكل الملون أكثر راحة، عيون مغلقة بإيماءات التنفس العميق المليء بالهدوء، لأنه في هذه اللوحة، على سبيل المثال، سنرى إلى أي مدى يشكل مفهوم التباين عنصرًا أساسًا ومميزا في أعمال شما، لأن التباين المعنوي هنا يتغلب على التباين اللوني والتقني، ويخلق تباينًا في المظهر، بهدف توضيح عالمين متناقضين، ولكن متناسقين أيضًا.

ومن جهة أخرى يبرز لدى سارة شما عمل مهم يحمل عنوان (بورتريه2)؛ حيث تكتسب الجمجمة أهمية خاصة في لوحاتها من خلال تمثيلها بوصفها رمزًا للموت والخوف والانقراض، كما يتم إبراز شكل الهيكل العظمي البشري في حوار خاص مع مفهوم الموت.

تعكس علاقة الصداقة والمواجهة التي تحافظ عليها سارة مع الجمجمة علاقة سارة بالموت التي هي مجرد انعكاس آخر للتأثير السريالي الرمزي على عمل الفنانة. هذه المرة، خاصة في ما يتعلق بالموضوع والعناصر، وهنا في هذه اللوحة بالذات نتأمل في أوجه التشابه بينها وبين عمل دالي المعنون بـ (وجه الحرب) عندما يتعلق الأمر بالتعامل مع الموضوع نفسه، وكذلك نتأمل في الاختلافات والأصالة في كلّ منهما.

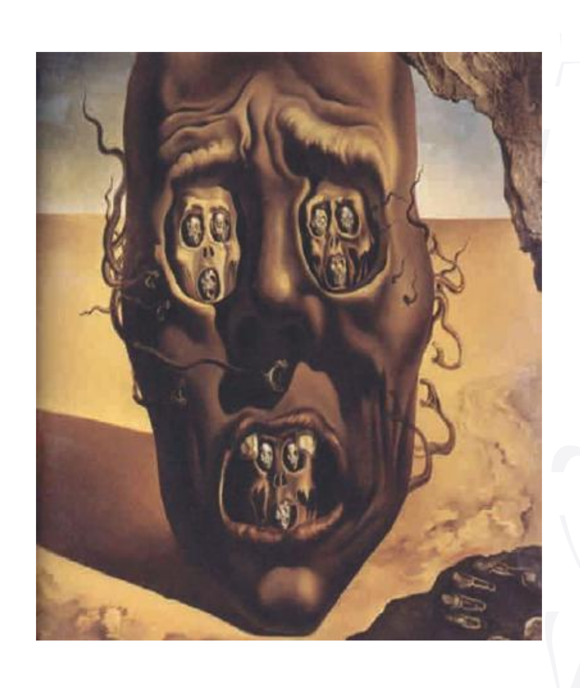
في عمل دالي نرى أن هناك رأسًا عملاقًا قد وُضع على الأرض، ولهذا الرأس وجه يتميز بخوف وألم، من خلال العيون وفتحة الفم، وهي جماجم تحتوي كل منها على جماجم أصغر، ومن ثم فإن اللغز إلى ما لا نهاية، حيث يصور دالي هنا، من خلال لعبة الألغاز المرئية وخصائص الذعر في الوجه الموت حقيقةً مرعبة، تسبب الذعر في البشر، ولا يمكن الهرب منها. إن طريقة دالي لمواجهة فكرة الموت، وشكل الهيكل العظمي، هي طريقة أصيلة تمامًا، ومختلفة تمامًا عن عمل سارة، ولكنها طريقة مؤثرة جدًا فيها.

تواجه سارة الهيكل العظمي وجهًا لوجه، حيث رسمت نفسها بواقعية شديدة، وهي تحمل جمجمة في يديها رمزًا للشجاعة والموت، وفي هذا اللقاء مع الموت تبدو سارة في اللوحة فخورة وقوية، وتنظر

نظرة حادة، تداعب الجمجمة، وكأن صداقة معينة تجمع بينها وبين الموت، أو بينهما كحياة وموت معًا. وفي المقابل تحتوي اللوحة على عنصر حي آخر ينقل السعادة، ويتناقض مع بقية العمل، إنه البالون الأحمر الموجود عند منطقة الورك، والمعلق بحبل يرتفع حتى يترك اللوحة.



لوحة «وجه الحرب ″ سلفادوردالي

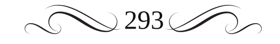


لوحة «بورتريه 2 « سارة شما

في اللوحة التي تحمل عنوان (الفضائي) تضع سارة شما للجمجمة استخدامًا مختلفًا؛ حيث تمثل ببساطة الموت الهائل والقاسي الذي تواجهه؛ في النصف الآخر من اللوحة، يصرخ طفل في حالة من الذعر أمام المذبحة. إن التباين اللوني ضروري ومليء بالشحن العاطفي، بيئة زرقاء وخضراء باردة جدًا، مع وجود بعض المناطق السائدة المظلمة في اللوحة، ومن ثم خلق بيئة مرعبة تتآلف مع الطفل والبكاء، يعززه اللون البرتقالي الدافئ لرسم الطفل، ومن ثم خلق علاقة جذابة بين الألوان الأساسية.

يمكننا أن ندرك تشابهًا ملحوظًا بين هذه اللوحة، و لوحة سلفادور دالي السابقة التي تحمل عنوان «وجه الحرب»، ليس فقط في ما يتعلق بموضوع استخدام الجمجمة، ولكن أيضًا في ما يتعلق بشعور الخوف والذعر الذي يتجلى على شكل الفم المفتوح، وكذلك في ألعاب العين (العنصر الأساس في السريالية التصويرية) التي يضيفها كل من الفنانين إلى اللوحتين كلتيهما، كما أننا نرى في عمل شما عددًا من الجماجم الموجودة في نصف اللوحة على الجانبين كليهما، وتتكرر في تضاؤل «عتامة" اللون عندما تبتعد عن الجمجمة المركزية، كما نراها أيضًا لدى دالي الذي يلعب أيضًا على تكرار العناصر(6) ضمن مقاييس مختلفة، حيث تملأ فم الجمجمة وعينيها جماجم أصغر، وهذه الجماجم تحمل جماجم أكثر في عيونها وأفواهها، لذا تخلق هذه التكرارات نوعًا من اللغز الجذاب والغامض للعين البشرية.

(6) حسن محمد حسن، الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، ج2، (القاهرة: دار الفكر العربي، 1974)، ص 199.





لوحة «الفضائي» سارة شما

في نهج آخر للسريالية التصويرية تلعب سارة أيضًا على فكرة مرور الزمن، وهو موضوع تم التطرق إليه في أشهر لوحات دالي (إصرار الذاكرة)، والتي تذوب فيها الساعات أمام منظر ساحلي في بيئة درامية وواقعية، هنا تتناولها شما بطريقة أكثر ارتباطًا بأسلوبها ومحيطها، ففي اللوحة «بدون عنوان 3 » حيث تظهر شخصيات واقعية شابة (أشباح تمثل ذكريات الشخصية المسنة). في هذه اللوحة تمثل شما مرور الزمن على الشخصية نفسها، وتتحد في هذه الحالة الشيخوخة مع الشباب، وتدمجهم سارة في المحور المركزي نفسه (الخط الأبيض العمودي).



لوحة «بدون عنوان 3» سارة شما

وعلى الرغم من التأثير الكبير الذي كان لعمل دالي في لوحة سارة هذه، إلا أنها ما تزال بعيدة تمامًا عن دالي، وأصلية عند تصويرها مثل هذا الموضوع الأساسي. ومع ذلك كله، فإن مرور الزمن سواء في عملها أم في عمل دالي، اللذين يمثلان السريالية التصويرية، هو المحور الذي خلقه دالي من خلال خلق مساحة مغايرة تذوب فيها الساعات أمام المناظر البحرية، محاولًا التقاط ضبابية شعورنا بمرور الوقت. هو المحور نفسه الذي استخدمت سارة شخصيتها الشبحية النموذجية لإظهاره، من خلال تجسيدها لها رمزًا لروح الشباب وعلاقتها بالذكريات. وقد ظهرت شخصية المرأة العجوز متمتعة بألوان حية حقيقية وواقعية، رُسمت من خلال ضربات فرشاة سميكة وكثيفة بأسلوب تعبيري استخدم بكثرة في القرن الماضي، وبدلًا من ذلك، فإن الشخصية الشابة أو الشبح

جاءت عديمة اللون تمامًا، إنه أبيض وشفاف، ولكن بالنسبة إلى التفاصيل ودراسة الظل والنور، فإن شخصية الشبح هي الشخصية التي تبرز واقعيتها، لأن اللوحة في الحقيقة هي ظلال لهذا النوع المميز من الاندماج بين الاثنين. ويوجد هناك عنصر سريالي آخر، هو الممثل الأبدي للطفولة، والذي يظهر في هذه اللوحة في المستوى الثالث (الخلفية) لتمييز ذكريات مرحلة ما زالت سابقة، مثل مرحلة الطفولة.

تُحقّق السرعة والحركة من اللقطات المختلفة للجسم المتحرك في أوقات مختلفة[7]، ما يخلق عاطفة مشابهة للصور المصنوعة من الرسم الخفيف للسرعة والحركة (بدون عنوان 4)، حيث نرى أن نسخة واحدة فقط من الأجيال الثلاثة هي التي تحتوي على ألوان واقعية، في حين إن الجيلين الآخرين جاءا باللون الأبيض الشفاف، كما لو كانا شبحين أو بقايا الحركة التي تركها شكلهما في صورة.



لوحة «بدون عنوان 4 » سارة شما

(7) Janice ANDERSON, The Art of the Expressionists, First Edition , (Bristol: Paragon, 1995), p. 5.



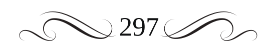
لوحة «إصرار الذاكرة» سلفادور دالي

رابعًا: سارة شما وحركات فنية أخرى «التعبيرية مثالًا»

تأثرت أعمال شما بحركات وتقنيات مختلفة، بالإضافة إلى تأثير دالي والسريالية التصويرية، وقد كانت التعبيرية ثاني أكثر الاتجاهات تأثيرًا في أعمالها بعد السريالية، خاصة من حيث التقنية.

ففي مجموعة كبيرة من أعمالها، شكلت التقنية التعبيرية عنصرًا مميزا لهذه الأعمال، وقد استخدمت شما هذه التقنية بأسلوبها الخاص عن طريق ضربات فرشاة سريعة وعصبية وكثيفة، وألوان نقية وحادة وواضحة، وهي إحدى التقنيات التي برع فيها الفنانون أصحاب الفن التعبيري(8)،

(8) -Richard MURRHY, Theorizingthe Avant-Garde: Moderism, Expressionism, and the problema of Postmodernity, (Cambridge: Cambridge University Press, 1999) p. 4-5.



طُبّقت من دون أن تختلط مع شفافية اللوحة وواقعيتها، وهو جزء يتناقض مع المحيط والجو العام للوحة، لكنه يحقق علامة مميزة في الموضوع السريالي وغير الواقعي للرسم. وهذا ما نراه في أعمال مثل لوحة (الإخطبوط) حيث (يتم ذلك بشكل واقعي حول عين الطفل ومع عدد من التفاصيل)، هنا نرى بعضًا من ضربات الفرشاة التي جاءت سريعة وغير متجانسة.

إن التشوه الذاتي لبعض الأجزاء أو رسم الأشكال غير الكاملة (بغض النظر عن الجماليات) في عمل شما عينة من تأثير التعبيرية في أعمالها، لأنها مع هذا التشوه كانت تحاول التقاط المشاعر الأكثر حميمية للرجل المهزوم والضعيف والمكسور، وتضاف إلى المحاولة المذكورة أعلاه لالتقاط الألم بألوان مشبعة وعنيفة، وضربات فرشاة جريئة للغاية لتعزيز الألم والقلق من شخصياتها.

إن سارة، وهي تحاول تفسير المشاعر والعواطف بشكل تعبيري، لم تكن مهتمة بجماليات النتيجة، ولا بإخلاصها للواقع، بل إنها كانت تعيد تفسير الواقع تمامًا من خلال تغييره ولكن من دون الخروج كليًا عليه، مثلما فعل كثير من الفنانين[9] التعبيريين، يمكننا أن نرى أنها لم تتخل أبدًا عن الشكل أو اللون ولا الظل والنور، وأنها تعيد إنتاجها فقط بطريقة ذاتية وشخصية.

ونادرًا ما وسعت سارة أسلوبها التعبيري بحيث يشمل اللوحة بأكملها، وذلك نظرًا لأنها كانت تستخدم هذه الطريقة في الحد الأدنى تقريبًا في بعض النقاط الإستراتيجية في اللوحة، الأمر الذي يجعل اللوحة رمزية بشكل عام، وهو شيء نراه في لوحة (بورتريه 3) حيث تستخدم سارة فرشاة مكثفة جدًا من اللون الأسود ذاته لتشكيل ما سيكون الدموع.

(9) -Ernst H. GOMBRICH, Historia del Arte. 15ed., (Madrid :Alianza Forma, 1992), p. 448-449.





لوحة «بورتريه3» سارة شما

خامسًا: تأثير الو اقعية التصويرية في أعمال سارا شما

أظهرت سارة، منذ البداية، قدرة على تمثيل الواقع بأمانة، وهي مدركة تمامًا أهمية هذه القوة التصويرية التي تمتلكها، والتي وظفتها في أعمالها، وقد طورت شما تقنية واقعية تستند إلى مبادئ مفرطة الواقعية من أجل خلق بيئة في لوحاتها تشبه التصوير الفوتوغرافي[10]، حيث اشتغلت بمنتهى المسؤولية على تقديم التفاصيل الصغيرة جميعها ببطء وإخلاص. وعلى إعادة إنتاج الضوء

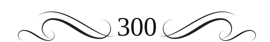
(10) Lourdes CIRLOT, Primeras vanguardias artísticas, Textos y documentos, (Barcelona :Editorial Labor, 1993), p. 27.

الطبيعي للبيئة الخاصة باللوحة.

لقد حولت سارة قدراتها التصويرية الفنية إلى سيناريو واقعي معمم في أعمالها جميعها تقريبًا التي تتضمن موضوعاتها وعناصرها السريالية وضربات فرشاتها التعبيرية الفضفاضة.

وعلى الرغم من أنه ليس شائعًا في مجموعة شما، إلا أنه يمكننا العثور على مشاهد شديدة الواقعية تمامًا في بعض لوحاتها من دون أدنى تدوين سريالي أو تعبيري، وهذا ما نراه في (بورتريه 5) حيث تصور نفسها بواقعية، ومن دون أية إضافات، وكذلك نراه في (بورتريه 4)، حيث تقدم بالألوان الزيتية تصويرًا واقعيًا مذهلًا لمشهد قبلة مع زوجها.

لوحة «بورتريه4» سارة شما



بورتريه5

بعد هذه المرحلة، بدأت سارة مرحلة جديدة ظهر فيها بعض الاختلاف في أسلوبها، حيث بدأت تقدم رسومات (صورًا) مصنوعة بقلم حبر صيني، تاركة حركة الخط خالية ومن دون توقف في التفاصيل، مع عين واحدة مصنوعة من الألوان الزيتية، واقعية بشدة، ومع كثير من قوة اللون الأحمر، الأمر الذي ينتج عنه شعور بالحزن واليأس والألم والاكتئاب كما في (العين 16)، حيث رسمت فيها العين الأخرى بالتقنية نفسها التي رسمت بها بقية الوجه، أي تقنية الظلال[11] التي استخدمها كثير من الفنانين، وتحدث عنها عدد من نقاد الفن التشكيلي.

(11) عبد الله الخطيب، الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر، 1988)، ص 203.





لوحة «عين 16» سارة شما

إذا كان هناك شيء لا يجب نسيانه عند الحديث عن هذه السلسلة من اللوحات، فهو الوزن الكبير الذي يحمله انطباع ما لم يكتمل في كل منها، وتعد فكرة عدم الاكتمال، أو عدم الإنجاز إحدى الأفكار الجوهرية في هذا النوع من الفن[12]، ويتبين هذا بوضوح، على سبيل المثال في (العين 17)، حيث إن شكل الوجه لم ينته، والظلال القليلة الموجودة مصنوعة على أساس خطوط فضفاضة من الحبر التي تعزز أيضًا الشعور غير المكتمل. أُضيفت ضربة فرشاة فضفاضة (غير شفافة تمامًا) من اللون الأصفر مع بقع قرمزية تغطي فم الشخصية، وفي هذا إشارة قوية إلى القمع الفكري وحالة إسكات الأشخاص التي تعيشها سورية، وإلى الآلاف من الأشخاص المختفين أو الصامتين.

(12) ميشيل كاروج، اندريه بريتون، المعطيات الأساسية في الحركة الفنية، الياس بديوي [مترجمًا]، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1973)، ص 125



"عين 17" سارة شما

في الختام يمكننا القول بأن أعمال سارة شمّا لم تتأثر بالمدارس الفنية الطليعية الرائدة في القرن العشرين فحسب، إلا أنها مازالت، على الرغم من خصوصيتها وأسلوبها الفريد، تعد اشتقاقًا مباشرًا من أساليب هذه المدارس.

ولا تختلف شما في هذا عن حال الفنانين معظمهم الذين رأوا في الحركات الفنية الطليعية الحديثة طريقة لتحرير الفن من السجون القديمة كلها، والصور النمطية التي كبلته، مثلما رأوا أيضًا أن مدراس الفن الحديث مثل السريالية والتعبيرية، تمنحهم القدرة على التأمل العميق، وعلى وتمثيل الوجود بشكل مختلف.

المصادر والمراجع

باللغة العربية

1. باونيس. ألن، الفنّ الأوربي الحديث، فخري خليل (مترجما)، ط 2، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1994).
2. حسن. حسن محمد، الأسس التاريخية للفن التشكيلي المعاصر، (القاهرة: دار الفكر العربي، 1974).
3. الخطيب. عبد الله، الإدراك العقلي في الفنون التشكيلية، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر، 1988).
4. كاروج. ميشيل، أندريه بريتون، المعطيات الأساسية في الحركة الفنية، إلياس بديوي (مترجمًا)، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 1973).

المراجع الأجنبية

1. ANDERSON .Janice, The Art of the Expressionists, First Edition, (Bristol: Paragon, 1995).
2. BRETON .André, Manifest du Surréalisme, (Paris: Gallimard, 1985).
3. CIRLOT .Lourdes, Primeras vanguardias artísticas, Textos y documentos, (Barcelona: Editorial Labor, 1993).
4. GOMBRICH .Ernst H., Historia del Arte. 15ed., (Madrid: Alianza Forma, 1992).
5. MURRHY .Richard, Theorizingthe Avant-Garde: Moderism, Expressionism, and the problema of Postmodernity, (Cambridge: Cambridge University Press., 1999).



المحور الثالث: الفن التشكيلي السوري والربيع العربي





العنف البصري في الفن
قراءة في المشهد التشكيلي السوري المعاصر

نور عسلية[13]

منذ عام 2011، لم يتوقف تدفق صور العنف في سورية، فالحرب أكبر منتج ومحرض للعنف بصوره كلها، سواء من قبل المسلحين أم على مستوى الأفراد، لأنها تضع الناس على المحك في عيشهم اليومي بين بعضهم بعضًا. لقد صدّرت الحرب في سورية عددًا هائلًا من الصور التي جددت آلام الحربين العالميتين، كان لوسائل التواصل الاجتماعي وكاميرات الهواتف المحمولة دور كبير في هذا الانتشار. وإضافة إلى كل ما وصل عبر الإعلام، فإن الفن السوري واكب هذه الصور، معيدًا إنتاجها بفظاعتها في بعض الأحيان، ومستلهمًا إياها بطريقة غير مباشرة في أحيان أخرى. ونظرًا لكثافة النتاج الفني للفنانين السوريين في الوقت الحاضر، نخصص هذه الدراسة من أجل تحليل المشهد الفني التشكيلي السوري في ظل هذه المعطيات مع التركيز على شريحة الفنانين الشباب.

نأمل هنا تقديم تحليل للنتاج الفني السوري المعاصر الذي يتضمن لغة بصرية تعبّر عن العنف. نرى أن هذه الظاهرة الحاضرة بكثافة تعبيرية تستدعي التعمق والبحث في الأسباب والنتائج والمجريات؛ وذلك عبر تحليل الأعمال بمقارنتها مع التجارب الفنية العالمية السابقة، وبالارتباط مع نظريات علم الاجتماع وعلم النفس، لوجود علاقة وثيقة بين الفن من موقعه بوصفه منتجًا حسيًا وفكريًا من جهة، والبعد النفسي بالمعنى العلمي الذي يتأثر بدوره بالأحوال الاجتماعية من جهة أخرى. ونفترض هنا منحى آخر لنظرية الرابط الوثيق بين الفن والحالة النفسية كما هو متعارف عليها. فبالنسبة إلينا، إن الغوص في تجسيد العنف قد لا يمثل دومًا طريقة للتفريغ أو العلاج النفسي بل إنه قد

(13) نور عسلية: باحثة وفنانة سورية، تقيم وتعمل في باريس. حاصلة على درجة الماجستير في فلسفة الجمال وتاريخ الفن المعاصر من جامعة باريس الثامنة، مرشحة لنيل درجة الدكتوراه في الاختصاص عن بحثها في مفهوم «الهشاشة في الفن». أستاذة مساعدة سابقة في كلية الفنون الجميلة الثانية في سورية. مهتمّة بالفن السوري المعاصر، ولها إسهامات باللغتين العربية والفرنسية في هذا الخصوص.

يجرف الفنان أحيانًا إلى عزلة وعذابات يصعب الخروج منها بسبب تماهيه المطلق في بعض الأحيان مع مشروعه الفني. إن الخوض في مسار الفن السوري ما بعد الثورة ينطوي على صعوبة أن هذا الفن ما زال قيد التشكل، فالأحداث ما انفكّت تحرّض الفنانين، وتحرّك نتاجهم. لذا فإن معاينة هذه المرحلة ليست بالأمر الهيّن، لكننا نظن أنه لا بد من إنشاء وثيقة نقدية شاهدة على الواقع الراهن.

نوجه هذه الدراسة للبحث في أسباب ظاهرة العنف البصري وأبعادها في المشهد التشكيلي السوري المعاصر، والأوضاع التي أدت إلى تفاقم العنف في المجتمع السوري، سواء من قبل جهاز الدولة أم العنف المجتمعي، وتحديدًا العوامل المؤثرة في الذاكرة البصرية للفنان السوري؛ ونسعى ثانيًا إلى تحليل ملامح العنف بوصفه لغة بصرية فنية، والدور الفكري والثوري للعمل الفني في هذا الإطار، أي دور الفن فعلَ مقاومة. وأخيرًا ننظر باختصار في النتائج النفسية لعنف الواقع والعنف البصري على الفنان، بالاعتماد على المعطيات الفنية والدلالات البصرية في العمل الفني.

العنف في الفن

لا بد بدايةً من التذكير بأن هناك اختلافًا في مفهوم العنف وشدته بين مجتمع وآخر. ينتمي هذا الاختلاف إلى البنية الثقافية التراكمية لبلد أو مجتمع ما، وتلعب السلطة الحاكمة في هذه التركيبة دورًا كبيرًا، كما تؤثر العوامل الأخرى مثل المعتقدات الدينية والأعراف في شدة العنف أو انحساره. وقبل أن نتقدّم في تحليل المشهد الفني السوري، سنسترجع الصورة العالمية لتداخل مشاهد العنف مع التمثيلات الفنية، والتحوّل الذي طرأ على هذه الصورة في نهاية القرن التاسع عشر حتى أصبح العنف إحدى سمات الفن المعاصر، بما يتجاوز كل ما هو سابق من تعريفات حول مفهوم الفن كانت سائدة إلى حينه، إضافة إلى زعزعة الرابط بين الفن ومفهوم الجمال «la beauté» الذي كان مرتبطًا بدوره بقيمتي الخير والحق، حيث إن تعريف مفهوم الجمال في العالم الغربي في تلك المدة كان مستمدًّا بصورة أساس من فلسفة الأخلاق لدى أرسطو. يكتب كارل سفوبودا في بحثه حول «فلسفة الجمال لدى أرسطو»: «كما هو الحال مع جميع الكتاب اليونانيين، للجمال غالبًا معنى أخلاقي بحت لدى أرسطو. ويشير إلى أعلى درجات الرفعة الأخلاقية، بمعنى أنه يتعارض مع المتعة أو الإفادة

الفردية[14]"، ويؤكد سفوبودا في سياق بحثه أن هذه الاستنتاجات مستمّدة مما وردَ ضمن فلسفة الأخلاق لدى أرسطو ومبحثه حول الجميل «le beau»، من دون أن تكون هناك فلسفة متخصصة بالفن قد نشأت بعد.

تَظهر صور العنف في الفن منذ رسوم الكهف ومشاهد الأساطير في الحضارات القديمة، رغبةً من الإنسان بتجسيد قوّته وسيادته، ثم في فنون الحضارات الإغريقية والرومانية، بما فيها من قصص أعاد فن عصر النهضة والفن المعاصر إحياءها، مثل رأس الميدوزا مقطوعة تتفرع عنها الأفاعي، أشهره نسخها للنحات الإيطالي بنفينوتو تشيليني، أو الأعمال التي صوّرت جوديث تحمل رأس هولوفرنز مضرّجًا بدمائه كما قدّمها غوستاف كليمت. لكن إلى جانب هذا الموروث من الأساطير، هنالك عوامل فكرية اكتسحت مفهومات فلسفة علم الجمال في بدايات القرن العشرين، وذلك بعد أن ألقت الحرب العالمية الأولى بطيفها على مجالات العلوم والفكر كافة، ليبرز مفهوم «فلسفة جمالية القبح» «esthétique de la laideur» الذي تطور بصورة واضحة في أوروبا، وتحديدًا في فرنسا، كان الفيلسوف الألماني كارل روسينكرانز (1805- 1879م) قد نظّر لهذا الاتجاه منذ عام 1853م في كتابه «فلسفة جمال القبح» يقول فيه: "جمالية القبح؟ لمَ لا؟)فلسفة الجمال) اليوم هو مصطلح جماعي يغطي مجموعة كبيرة من المفاهيم، والتي تنقسم بدورها إلى ثلاث فئات مختلفة. الأولى تتعلق بفكرة الجميل، والثانية مفهوم إنتاجه، أي الفن ذاته، والثالثة هي منظومة الفنون، وتمثيل الجميل من خلال الفن في وسيط محدد.[15]". بدأ الاتجاه مبكرًا في الشعر لدى شارل بودلير في مجموعته الشعرية «أزهار الشر» المنشورة عام 1857م التي تعد مقدمة لدخول الصور المتطرفة إلى الفن التشكيلي، خصوصًا من خلال إقبال عدد من الفنانين على إقامة الرسوم المرافقة للنسخ اللاحقة في إصدارات أحدث للمجموعة. كذلك كان لرواية «حكاية العين، Histoire de l'œil» لجورج باتاي المنشورة عام 1928التي تطرح تفكيرًا متطرفًا عنيفًا في الجنس؛ دورًا في تقبّل العنف والنزعات المتطرفة في الفن. وعلى الرغم من أن طروحاتها مسبوقة بأفكار ماركيز دو ساد، إلّا أن رواية باتاي أثرت بصورة أوسع في الفن التشكيلي، وذلك لقرب الكاتب نفسه من الفنانين التشكيلين معاصريه، حيث عده عدد منهم

(14) Karel Svoboda, L'esthétique d'Aristote, (Brno, Faculté des arts, 1927.) p.13.

(15) Karl Rosenkranz, Esthétique du laid, traduit par Sibylle Muller, (Belval, Circé, 1853.), P.35

رمزًا للتحرر، ووجدوا في كتاباته إلهامًا تجلّى في أعمالهم، بمثل النحات الفرنسي الألماني هانس بيلمر الذي تأثر بالكاتبين كليهما، أي بودلير وباتاي، وتبنى أفكارهما ليخلق نمطًا أسلوبيًا متفردًا.

بينفينوتو سيليني، «بيرسيوس يحمل رأس ميدوسا»، حوالى 1545م.





غوستاف كليمت، «جوديث وهولوفرنز»، 1901م.

مصادر العنف في المشهد الفني السوري المعاصر

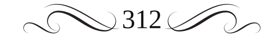
يمكن تحديد العناصر التي أثرت على نحو واسع في الذاكرة البصرية للفن التشكيلي السوري المعاصر في ثلاثة أقسام رئيسة، تتمثل في: عنف السلطة، عنف المجتمع، الحرب.

تقع المسؤولية الأولى لتفشي العنف الناجم عن القمع والاضطهاد على عاتق السطلة والحكومات بالدرجة الأولى، لأنها المعنية بإصدار القوانين والضوابط. وخطر هذا العنف أنه يُنتج عنفًا مضادًّا أو عنفًا توالديًّا، بحيث يقوم كل من يخضع للعنف بإعادة تصديره بطريقة لاإرادية. ولا ينحصر عنف آلة السلطة في ممارسات السجانين والأفراد المتسلطين المدعومين من قبلها بشكل أو بآخر، إنما يتعداها إلى قوانين العيش اليومي. على سبيل المثال في حتى عام 2000م كان للمدرّسين والموجّهين التربويين الحق بضرب الطلاب، ضرب كان يبلغ في بعض الأحيان حد الضرر والعنف المفرط. إضافة إلى أنه في الحالة السورية تحديدًا، لعبت عمارة المدارس المشابهة دورًا قمعيًا من شأنه إحكام السيطرة وتحطيم الشعور بالحرية، وهذا العامل إضافة إلى كونه نفسيًا، فإنه يطبع الذاكرة البصرية على نحو واسع. تجلّت في الوقت ذاته صور العنف في السجون السورية ضد عدد من الفنانين المعارضين، سواءً ممن تعرّضوا للتعذيب مثل ما حدث مع الفنانَين علي فرزات (1951م-) ونجاح البقاعي (1970م-) أو حتى من قضوا في المعتقلات مثل أكرم رسلان (1974-2015م) وفادي مراد (1980-2014م).

يتقاطع عنف السلطة مع عنف المجتمع في مفاصل عدة، لأنها بشكل أو بآخر هي المسؤولة عن إدارته. تتناوب الأوضاع السياسية والدينية والتركيبة الاجتماعية، بما تحتويه من تعنيف وكبت ونزعات تعصب، على تأجيج العدوانية. وصلت هذه الظاهرة إلى ذروتها مع احتدام الأحداث في السنوات الأخيرة في سورية، وما شهدته من قمع وقتل جماعي وحشي، حتى باتت صور العنف في المشهد الاجتماعي السوري كثيفة ومؤرّقة. إن العوامل المرتبطة بالسلطة الدينية والعادات الاجتماعية والتربوية ابتداءً من الكبت الجنسي والتعنيف الجسدي والنفسي للأطفال في البيت أو المدرسة، تشكل منظومة يصعب على الفرد الخروج منها. وتعد شريحة الأطفال الأكثر عرضة لامتصاص وقائع العنف، بل إن بيير بورديو عالم الاجتماع الفرنسي الذي خصص عمله «العنف الرمزي» للبحث في أصول العنف التربوي ومظاهره المتعددة يقول بأن: «أي نشاط تربوي هو موضوعيًا نوع من العنف الرمزي، وذلك بوصفه فرضًا من قبل جهة متعسفة لتعسف ثقافي معيّن.[16]» إذن، إن مجموع تجليّات العنف التي يتعرض لها الإنسان في طفولته ستتخذ حتمًا شكلًا جديدًا في حالته كفنان، وتتكشف في تمثيلات تعبيرية قد ترجع إلى طفولته المبكرة، وهذا ينطبق تمامًا على الحال السورية.

---

(16) بيير بورديو، العنف الرمزي، ترجمة نظير جاهل، (بيروت: المركز الثقافي العربي، 1994م). ص7.



وأما عن الحرب، فصحيح أنها حدث له نهاية، لكن استمرارها على مدار سنوات طويلة في الحال السورية جعل منها شديدة التأثير. تتجلى فظاعتها من خلال إعادة عناصرها مباشرة في العمل الفني أو كمحرّض باطني. كما أن الحرب قد أثّرت تأثيرًا سلبيًا في التحركات الفنية مثل النشاطات والعروض واللقاءات الفنية وحركة الاقتناء، وصار لكلّ فنان بوصفه مواطنًا سوريًا ذاكرة مشحونة بصور التعذيب والقتل، إضافة إلى خسارة أصدقاء أو أقرباء قضوا في ظل الأحداث، وأن عددًا من الفنانين باتوا مهجّرين منسلخين عن عائلاتهم ووطنهم. هذه الأحوال وضعت الفنان السوري في شروط قاهرة يشعر ضمنها بالعجز والحصار وبألم غير منقطع.

إضافة إلى ما تقدّم من أسباب تفشي صور العنف، فلقد شهدت سورية أيضًا منذ عام 2013م العنف المباشر ضد العمل الفني، مثل ما حدث من تدمير آثار تدمر على يد تنظيم الدولة الإسلامية، وكانت مشاهد تحطيم التماثيل قد أظهرت حقدًا وعنفًا مهولين يشيران إلى رغبة انتقامية من الحضارة ومن يؤمن بها.

العنف لغةً بصرية

الموضوع

يبلغ حضور العنف في الفن السوري إذن أوجه ابتداءً من عام 2011م لدى جيل الفنانين المعاصرين من الشباب، نتيجة تفاعلهم الحي ثم الفكري مع الأحداث السياسية، وانطلاق الثورة السورية، وما تبعها من اضطرابات اجتماعية، وجغرافية تتعلق بتدمير مدن بأكملها. ليس من المستغرب إذن أن يتبدّى العنف في صور مباشرة في البنى الفنية السورية الحديثة، وفي وسائط التعبير الإبداعي جميعها. نذكر على سبيل المثال من خارج الفنون التشكيلية فيلم «ماء الفضة» عام 2014م للمخرج أسامة محمد، بمشاهد يستعيرها المخرج من مقاطع وثائقية توثق موت السوريين ودمار الأحياء، وفيلم «عن الآباء والأبناء» عام 2018م لطلال ديركي الذي يصوّر عائلةَ شخصيةٍ إرهابية من المتطرفين الإسلاميّين يسعى لتوريث العنف والتطرف لأبنائه. كما نشاهد في التصوير الفوتوغرافي في مجموعات المصوّرَين مظفر سلمان وعمار عبد ربه صور دمار شامل لبعض الأحياء. في هذه الأعمال

كلها يظهر العنف من خلال صور مباشرة، وفجّة أحيانًا، مع التعرض للجثث أو الجثث المشوهة أو العارية أو المغطاة بالدم، أو من خلال الصور التي تظهر الأحياء المدمرة أو دبابات الحرب أو جنودًا مسلحين.

كذلك تتخصص بعض الأعمال الفنية التشكيلية من رسوم ومنحوتات ومحفورات وأعمال تركيبية وغيرها بطرح مباشر لصور الدمار والأنقاض والسلاح والجسد المتضرر المقطع أو المدمى، مع التأكيد أن هذه الأعمال إلى جانب استخدامها العنف موضوعًا أساسيًا للعمل تتضمن بطبيعة الحال عناصر تشكيلية دلالية من شأنها تعزيز وطأة الموضوع وقسوته، وذلك من خلال الخيارات التشكيلية من الألوان والخطوط والبنية التكوينية. نشاهد مثلًا في أعمال ياسر صافي (1976م-) المنجزة بعد عام 2011م، أفرادًا من أطفال وبالغين، يحملون في بعض الأحيان أسلحة وأجسادهم متناثرة على سطح اللوحة، تظهر أحيانًا مستلقية أو طافية أو مقلوبة، تتداخل أحيانًا مع عناصر باتت معروفة لدى السوريين بارتباطها مع الأحداث مثل البراميل وباصات نقل النازحين. في لوحة «الشارع الآن» نشاهد أحمرًا دمويًا طاغيًا على مساحة اللوحة كاملها، وحامل السلاح ينظر إلى المشاهد نظرة مباشرة، وفي محفورة «الجنرال يدخن» يفكك ياسر صافي الأجساد حتى قد نرى رؤوسًا بشرية و حيوانية منفصلة لا نرى لها أجسادًا، يتوسط المقص مفتوحًا سطح اللوحة محاطًا بهالة بيضاء تعزز حضوره. تشير هذه الأعمال من خلال تمثيلها الصريح للقاتل إلى الاحتجاج على فعل العنف ورفضه، فهي بمنزلة شهادة توثق الحدث من أجل إدانته.



ياسر صافي، «الشارع الآن»، 2011م.



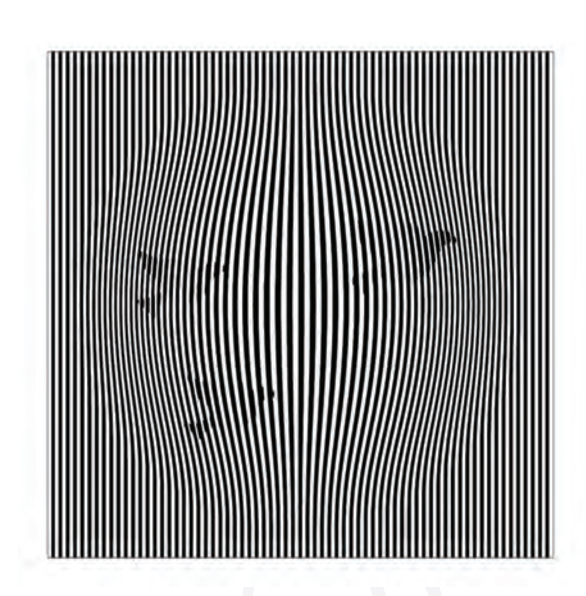
ياسر صافي، «الجنرال يدخن»، 2011م.

وفي أعمال عمران يونس (1971م-) لوحات تصوّر أطفالًا بأسنان حادة يطلّون برؤوسهم من صناديق، أو يظهرون على هيئة هياكل عظمية مدفونة، تتحرك فوقهم في الاتجاهات كلها كلاب شرسة. تظهر هنا آثار العنف، لا عبر الجماجم المتجاورة والتركيبة الصادمة للكلاب فوق جثث الأطفال فقط، إنما عبر قسوة خطوط الرسم والرماديات التي تهيمن على الصورة، حيث لا ألوان في هذه المجموعة، ما عدا اللون الأحمر الذي يتدخل في بعض اللوحات، مع العلم أن هذه الأعمال بناءً على تعليق الفنان المرفق عند نشرها قد تقاطعت أحيانًا مع أحداث معينة تشير إلى الموت الجماعي،

مثل أحد وقائع مدينة حلب أو السويداء. كذلك في أعمال تمام عزام (1980م-) وهي مجموعات من الصوّر المعدّلة رقميًا (فوتومونتاج) التي تنقل مشاهد الدمار وتراكم الأنقاض، تظهر فيها أحياء مدمّرة وأبنية مهدّمة، كذاكرة لمكان يبدو لنا انقضى ومن المستحيل إعادة إحيائه. تبرز أحيانًا من الأنقاض قضبان البناء المعدنية التي باتت متشابكة بشكل عشوائي، تدفعنا على الفور إلى التفكير في ما إذا كانت هناك جثث مخفية تحت فوضاها. في مجموعة «المتحف السوري» لعزام منجزة عام 2012م، تقبع مشاهد الدمار في خلفية صورٍ تستخدم رموزًا أيقونية مأخوذة من لوحات عالمية واسعة الشهرة، مثل مجموعة الراقصين لهنري ماتيس أو مشهد الإعدام لفرانشيسكو دي غويا أو السماء المقمرة لفانسانت فان جوخ. تشير هذه التشكيلات بصورة مباشرة إلى قسوة الحدث، وتؤكد في الوقت ذاته أهمية دور الفن في الإشارة إلى الوقائع وحفظها كوثيقة إبداعية.

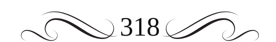


عمران يونس، من دون عنوان، 2017م.



دينو أحمد علي، «خروج»، 2016م.

ونرى في أحد محفورات عزة أبو ربعية (1981م-) بعنوان «الأخيرون» 2014م؛ الباص الأخضر رمز النزوح السوري الداخلي مبتعدًا عن مدينة تظهر خلفه مدمّرة مهجورة، حيث الشفافيات الرمادية والخضراء في غياب ألوان أخرى تشير إلى غياب الحياة في المكان، وتتضارب خفافيش في سماء هذا المشهد مشددة على مناخ موحش مفزع. في تجربة أخرى، في فيديو آرت لعلاء حمامة (1984م-) بعنوان «ذاكرة حقيبة» تتعاقب مشاهد في قد صممها الفنان تنتمي مباشرةً إلى وقائع الحرب السورية والنزوح، حتى إنها تتضمن صوتيًا خطابات سياسية حقيقية وأصوات صراخ المدنيين والمنقذين. تعبر في أثناء هذا الفيلم سلسة من مشاهد الدماء والدمار وغرق القوارب وخيام النزوح وصولًا إلى كومة من تراب تحمل رقمًا، إشارة إلى موت السوري الذي ما عاد محتسبًا إلّا كرقم. تؤكد عناوين الأعمال، من الأمثلة التي ذكرناها أو كثير غيرها، رغبة الفنانين السوريين بالإشارة إلى الأحداث أو تداعياتها، فالعنوان لا يقتصر على كونه عنصرًا توثيقيًا، إنما هو المدخل الأول لفهم العمل واستقراء مضمونه ورسالته.





عزة أبو ربعية، «الآخرون»، 2014م.



علاء حمامة، لقطات من فيديو «ذاكرة حقيبة»، 2017م.

الترميز الواعي

ونقصد به استخدام الفنان لعناصر تشكيلية توحي بالعنف دون أن يكون موضوعًا أساسيًا مباشرًا، كالإشارة إلى أجواء جنائزية دون تصوير جثة أو تابوت. وإذا تأملنا في المشهد التشكيلي السوري ما قبل 2011م، نستحضر على سبيل المثال الفنان مروان قصاب باشي (1934-2016م)، هو الذي يمثّل تجربة فنيّة فريدة تزاوج بين ثقافتين وبنيتين حضاريتين مختلفتين، فلطالما كان متعلقًا ببيئة نشأته الأولى دمشق، ولكنه إلى جانب ذلك استقى منهجه الفكري والفني من مدينته الثانية برلين. يظهر في عدد كبير من أعمال قصاب باشي العنف الرمزي، وبالإمكان القول إن وراء صورة العنف عند قصّاب باشي موروث الكبت المجتمعي المرتبط بالضوابط الأخلاقية في المجتمع الدمشقي، وإن فرصة وجود الفنان في عاصمة متحررة من مثل برلين أتاحت له حق التعبير، فتكشّفت أفكاره من

دون حواجز. نرى في إحدى لوحاته إشارات جنسية تحمل درجة من العنف: ساق امرأة عارية تعانق قسرًا رأس رجل عارٍ أيضًا، وفي أُخرى بورتريه لرجل بقميص أسود تختفي كفاه من المشهد غوصًا في جسده، في حين تعبث بعينه أصابع مجهولة الهوية.



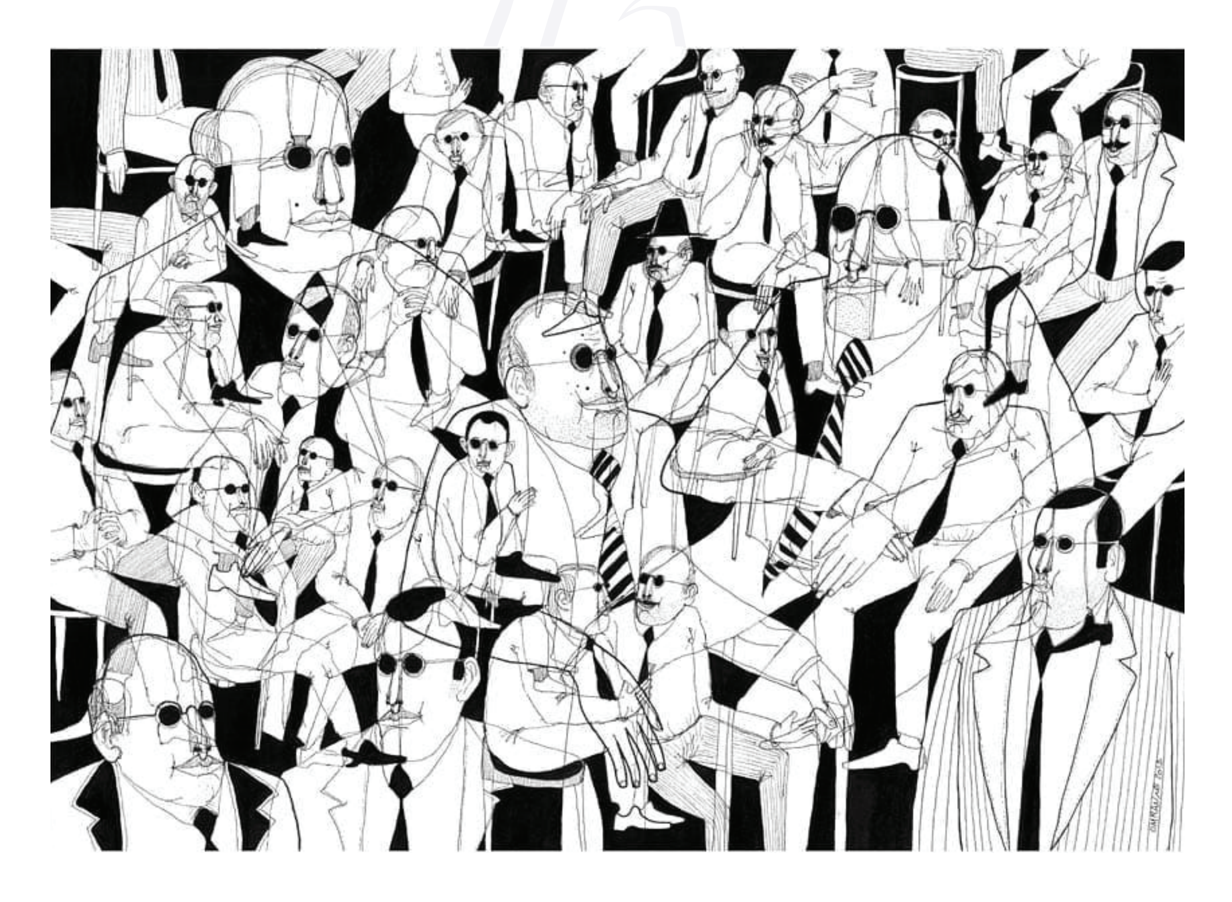
مروان قصاب باشي، «رجل جالس»، 1966م.



مروان قصاب باشي، «ساق»، 1965م.

أما عن تجارب الفنانين بعد 2011م، نستطلع على سبيل المثال تجربة دينو أحمد علي (1985م-) الذي يعتمد بصورة أساس مبدأ خداع البصر لإنجاز لوحاته المطبوعة وأعماله التركيبية، فيحور مثلًا خطوط قضبان السجن بلعبة بصرية، يلويها ليُخرج منها طيورًا حرّة، أو يصمم دوامة من الطائرات الحربية تحوم حول رأس بشري فتبدو كوحدة تزيينية. وهذه الأعمال بسبب منهجيتها التشكيلية التي تختصر اللون إلى الأبيض والأسود، وتبتعد عن الرسم الواقعي أو التعبيري للجسد والسلاح، تشكّل ترميزًا واعيًا، بمعنى أن الفنان يتجنب صورة العنف المباشر، لكنّه يشير إلى الحدث عبر آليات فنية عدة.

ونذكر أيضًا رسوم محمد عمران (1979م-) إذ نشاهد فيها رجالًا جالسين على كراسٍ، وجوههم تحمل تعابير حيادية، خصوصًا أنهم يخفون عيونهم وراء نظارات سوداوات. وهو رمز معروف في الذاكرة السورية يشير إلى عناصر الاستخبارات الذين طالما استخدموا هذه النظارات لإخفاء نظراتهم المراقِبة للناس، وتحركاتهم. يراكم عمران الأجساد، ويتركها في وضعيات قسرية يختلط أحيانًا بخطوطها أو بقعها اللونية بعضها مع بعض أو مع عناصر جامدة مثل الكراسي التي تجلس عليها الشخصيات. وفي أعمال الفنان منيف عجاج (1968م-) تبرز أجساد لرجال يرتدون أحيانًا زيًّا عسكريًا، يبدون في بعض الأحيان بصدر عارٍ يشير إلى جشع عناصر الأمن وعنجهيتهم، يحتلون فضاء اللوحة بكاملها، في غياب كامل لأي تمثيلات أخرى فيها. واللافت أن هذه الأجساد ذاتها قد مثّلت في لوحات أخرى لمنيف عجاج رجال الدين المتسلطين المستبدين بدورهم، نتعرف إليهم من خلال (المسبحة) في يدهم.



محمد عمران، من مجموعة «عالم رجال»، 2018م.



منيف عجاج، من دون عنوان، 2011م.



منيف عجاج، من دون عنوان، 2011م.



الترميز العفوي

نرى أن هذا التصنيف هو الأشد حساسية وصعوبة، لأنه يتوجّب توخّي تفسيرات من وجهة نظر سيكولوجية، ليس بوسعنا الإسهاب فيها هنا، لكن بالإمكان الاستنارة ببعض الأمثلة. في كتاب «علم نفس الشكل» (الغشتالت) الصادر عام 1937م قدّم الاختصاصي النفسي الفرنسي بول غيوم (1878-1962م) تنظيرًا يشرح من خلاله دور الشكل الفيزيائي في العملية النفسية ومعناه، ويؤكد فيه بالمقابل دور العقل والنفس في استقبال الأشكال وترتيبها ذهنيًا في قيم عدة، تختلف بحسب حال المتلقي، فالأشكال والخطوط التي تظهر في الأعمال الفنية وطريقة تركيبها أو تفكيكها تحمل دلالات عميقة .يكتب غيوم في تعريف الشكل: «الشكل هو شيء آخر، هو شيء أوسع من مجموع أجزائه، للشكل خصائص تنتج عمّا هو أشد تعقيدًا من مجرد جمع عناصره. [17]" تشي الألوان المستخدمة في اللوحة أيضًا بكثير من بواطن الفنان، هي التي قد تظهر في أثناء العملية الإبداعية من دون قرارات سابقة واضحة. كأن يشير اللون الأحمر القاتم إلى الدم، كما تشير الخطوط المستقيمة القصيرة المتقاربة إلى انفعال متوتر يبحث عن منفذ عبر يد الفنان.

كذلك ارتكزت المدرسة السوريالية في الفن ابتداءً من عام 1920م على نظريات الطبيب النفسي سيغموند فرويد (1856-1939م) التي تعلي القيمة الفكرية للأحلام والرغبات مثل كتاب «تفسير الأحلام»، والتي شجّعت السورياليين على إطلاق العنان لمخيلتهم وللتعبير الحر من دون محاكمات أو تفسيرات مسبقة لما سيظهر من أشكال في اللوحة. في بيان السوريالية الصادر عام 1924م يقول أندريه بريتون: "ترتكز السوريالية على الإيمان بالواقع السامي لبعض أشكال الارتباط، تلك المهملة لحين ظهورها، لحين تترك بالمطلق إلى قوة الأحلام، إلى لعبة الفكر الحرة[...] [18]".

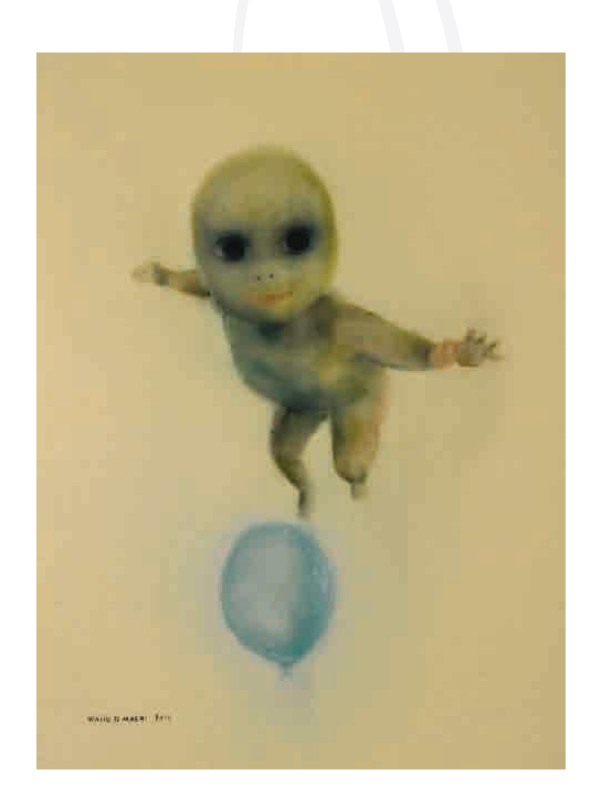
ومثالًا على الرمزية العفوية يمكننا استحضار لوحات وليد المصري (1979م-) ، خصوصًا في مجموعة «الطفل». في كل واحدة من هذه اللوحات، يطفو طفل بلون بشرة أزرق شاحب وشفاف وحيدًا مبتسمًا موجّهًا نظرته إلى المشاهد في فضاء لا يمكن تعريفه، حيث لا ملامح للمكان، ولا يمكننا

(17) Paul Guillaume, La psychologie de la forme, (Paris :Flammarion,1937.)P.17.

(18) André Breton, Manifeste du surréalisme, (Paris: Folio-Gallimard, 1985).P.35.



تحديد إن كان جنينًا أم مولدًا حديثًا. تثير هذه الوضعية لطفل وحيد شعورًا بالفزع والقلق يدفعنا لطرح تساؤلات عن مستقبل هذا الكائن الهش الباقي وحيدًا. قد يكون بإمكاننا ربط حالة هذا الطفل بأحوال الأطفال في ظل الحرب، فهو في لوحة المصري ينظر إلينا هاربًا ربما من المكان المدمّر، يلومنا عبر نظرته البريئة، كأنه يتحدانا أن نستنبط ما يدور في داخله. وفي تفسير آخر قد تعبّر حالة هذا الطفل عن مرجعيات نفسية أخرى ترتبط بذات الفنان بعيدًا عن الحرب. نذكر أيضًا لوحات من مجموعة «صرخة» لعمران يونس، تلك التي تتفرّد في تصوير نبات الصبّار الذي يملأ اللوحة حتى يلامس حدودها كأنه سيتمدد لينمو خارجها. تتشابك الأوراق الشوكية في أشكال عشوائية متدافعة، ملوّنة باللون الأحمر أو بدرجات رمادية، تبعدنا عن احتمال أن يكون ما نراه منظرًا طبيعيًا. وفي تفسيرنا ربما يكون المحرّض العميق لهذه الأعمال هو عمليات تجريف بساتين الصبار الشهيرة في حي المزّة في دمشق قامت بها الدولة السورية ابتداء من عام 2012م.



وليد المصري، من مجموعة «طفل»، 2018م.



عمران يونس، من مجموعة «صرخة»، 2018م.

لمَ العنف في الفن السوري المعاصر؟

الفن فعلَ مقاومة

تحت وطأة الحروب والأحداث العنيفة، يتّخذ الفن دور الفعل المقاوم السلمي. وهو قبل ذلك فعل مقاومة ضد الفناء والنسيان لأنه بطبيعته امتداد للإنسان. في محاضرته: «ما هو الفعل الإبداعي» عام 1987م يقول جيل دولوز (1925م-1995م) إن «الفن هو الشيء الوحيد الذي يقاوم الموت[19]».

(19) Gilles Deleuze, Qu'est-ce que l'acte de création, (Paris :Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fon-

وهذا الدور للفن بوصفه فعل مقاومة، سواء ضد الحرب أم ضد الموت، يظهر بشكل جلي في كل أنواع وسائط التعبير في التجربة التشكيلية السورية المعاصرة. إن تجسيد العنف المباشر في عدد من الأعمال محمولًا على قيمتها التعبيرية الفنية العالية يشكّل صوتًا صارخًا في وجه الحرب، حتى لو لم يكن الفنان قد توخّى إيصال رسائل عبر الفعل الفني. فكثير من الأعمال السورية ما بعد 2011م قد أبرز أمام العالم درجات العنف الجاري في سورية، وشكّل وثيقة إبداعية وتاريخية لا يمكن دحضها.

الفن علاجًا

إن نظرية الفن كوسيلة علاج ذاتي نظرية شائعة، وتكاد تكون ملاصقة للفن، ومتضمَّنة في جوهره. ويأتي الفن آلية تفريغ للتخفيف عن النفس التي ترزح تحت ضغط العنف أو أداة تساعد في التحليل النفسي. على سبيل المثال، في عام 1921م اعتمد الطبيب النفسي هرمان رورشاخ (1884- 1922م) على أشكال من بقع الحبر الممتدة بشكل عفوي على الورق، والتي يضبطها تناظرها البصري، وسيلةً لمعرفة ما يدور في ذهن الشخص الخاضع للاختبار، صدرت نظريته في كتاب بعنوان «التشخيص النفسي/ Psychodiagnostic». ومع أن الاختبار لم يثبت دائمًا جدارة التجربة في إطار عملية التفسير الطبي، إلا أنه سلط الضوء على أهمية دور الفن في علم النفس، حيث كان القصد من هذا الاختبار إضافة أداة تحليل بصرية لها وجود مادي، وليس فقط تحليلات استنباطية ونظرية.

وعند سؤالنا عددًا من الفنانين السوريين من الجيل الشاب: ماذا يعني لك الفن اليوم في ظل الحرب؟ كان الجواب الأول أنه: المنفذ الوحيد للتوازن. إلا أننا نرى أن ظاهرة تجلي العنف في العمل الفني قد تأتي بأثر سلبي على الفنان في حالات أقل شيوعًا. يرجح الاختصاصي النفسي جان جاك موسوكوفيتش (1939م-) في كتابه «المنحى الفرويدي والعنف، تأملات حول فاعلية التحليل النفسي» الصادر عام 2007م أن هنالك حالات صمت «تعمل ضد تعيين بعض الأحداث النفسية الكامنة[20]» بمعنى أن الكبت وغياب التعبير المباشر قد يؤديان إلى التأزم النفسي، وقد ينطبق هذا التفسير على المجموعات أو على الأفراد، بحيث يمثل الصمت تثبيط الإرادة من خلال نقص المعطيات اللازمة

dation Femis, 1987.)

(20) Jean-Jacques Moscovitz, Coupure freudienne et violence Réflexions sur l'efficacité de la psychanalyse, (Paris, ERES, 2007.) P.117.



لتحقيق عملية التعبير بشكل متوازن. وعلى الرغم من أن التعبير عبر الفن وسيلة ساطعة ومؤثرة، إلّا أن الفعل الفني صامت وفردي في الأحيان معظمها، وتفاقم هذا التفريغ قد يؤدي إلى حال من الانغلاق والانعزال والعيش بصورة مفردة مع مفرزات العنف في هيئتها البصرية الجديدة، مثل التجربة الفريدة للفنان الفرنسي جان فوتوريه الذي فُرِز أثناء الحرب العالمية الأولى لينفِّذ مُجبرًا الإعدامات، ما أدى به لاحقًا إلى تصوير وجوه ممسوخة، تمثل بالنسبة إليه وجوه من أُجبر على تنفيذ حكم الإعدام في حقهم، وباتت لوحاته بحد ذاتها تمثل له عذابات، بوصفها ذكرياته التي كانت مجرّدة وتجسّدت في هيئة ملموسة.

في مجابهة العنف

إن الجهد الفكري والنظري الموّجه لمجابهة العنف في الحالة السورية متعدد، وقد يكون من المبّكر الحديث عن خلاصة هذا الجهد، وتأثيره، لكن التجارب العالمية السابقة تشير إلى ضرورة هذا النوع من التحركات. لقد أفرزت الحربان العالميتان أحداثًا وأعمالًا إبداعية عدة مناهضة للعنف، أحد أشهرها لوحة الجيرنيكا عام 1937م الشهيرة لبابلو بيكاسو التي عرضت نسخة عنها في مقر الأمم المتحدة للإشارة إلى بلاغة الفن في إطار السعي نحو السلام. لا شك في أن أحد الخطوات لمجابهة العنف تتمثل في تعزيز دور الفن بوصفه تحرّكًا سلميًا، ومناهضًا فكريًا للعنف والحرب، سواء كان وسيلة للفت الانتباه إلى القضية أم وسيلة تعبير ذاتية تنتشل مبدعها من الشعور بالعجز، وبصرف النظر عمّا قد يحمله الفن ذاته من صور استفزازية. لقد كتب فرويد في مراسلاته مع ألبرت أينشتاين التي صدرت بعنوان «لما الحرب؟» عام 1933م "إن كل ما يعمل على تطوير الثقافة يعمل أيضًا ضد الحرب.[21]"

(21) Sigmund Freud et Albert Einstein, Pourquoi la guerre?, traduit par Blaise Briod, (Paris, Institut international de coopération intellectuelle / Société des nations, 1933.)P.60.



المصادروالمراجع

باللغة العربية

1. بورديو. بيير، العنف الرمزي، ترجمة نظير جاهل،) بيروت: المركز الثقافي العربي ،1994م).

بلغة أجنبية

1. Breton. André, Manifeste du surréalisme, (Paris: Folio-Gallimard,1985.)
2. Deleuze. Gilles, Qu'est-ce que l'acte de création, (Paris:Conférence donnée dans le cadre des mardis de la fondation Femis, 1987.)
3. Freud et Einstein. Sigmund et Albert, Pourquoi la guerre?, traduit par Blaise Briod, (Paris :Institut international de coopération intellectuelle / Société des nations, 1933.)
4. Guillaume. Paul, La psychologie de la forme, (Paris :Flammarion,1937.)
5. Moscovitz. Jean-Jacques, Coupure freudienne et violence Réflexions sur l'efficacité de la psychanalyse, (Paris :ERES, 2007.)
6. Rosenkranz. Karl, Esthétique du laid, (Belval :Circé, 1853.)
7. Svoboda. Karel, L'esthétique d'Aristote, (Brno :Faculté des arts, 1927.)

تنويعات فنية عن الاعتقال في سورية منذ عام 2011

علاء رشيدي[1]

أولًا: مختارات تاريخية عن الاعتقال في الفن التشكيلي العالمي

يمكن العودة عميقًا في التاريخ في البحث عن الأعمال الفنية الأولى التي حاولت معالجة موضوعة الاعتقال. في كتابه «تاريخ التعذيب» يبين المؤلف «بيرنهارت ج. هروود" بأن الحضارات الإنسانية جميعها مارست التعذيب، والاعتقال. لقد مارس البابليون والعبرانيون تعذيب الأسرى، وأصدر الأشوريون والفراعنة تدابير تشريعية لاستخدام التعذيب، مثل ما كان الأمر عند الفرس والإغريق والقرطاجيين. وقد ابتكر الرومان عددًا من وسائل التعذيب التي عرفت عبر التاريخ. وفي العصور الوسطى مارست قوى التشدد الديني كثيرًا من آليات التسلط على المجتمعات مثل الحبس والاعتقال. وتوسع دور السجون واستخداماتها الاجتماعية والسياسية في العصور اللاحقة.[2] وشهد القرن العشرين عددًا من الأنظمة الشمولية التي مارست الاعتقال والتعذيب.

لكن تحديد مادة البحث عن الاعتقال تتطلب منا التعريف بالمعيار المحدد في مقاربة هذه الظاهرة. المقصود بالاعتقال تحديدًا، هو حجز الحرية المبني على أساس المعارضة السياسية، الدينية، الثقافية، أو الفكرية. وهذا ما يفرض علينا تمييزه بوصفه ظاهرة عن ظواهر أخرى مرتبطة به للغاية، لكن مقاربتها فنيًا وفكريًا مغايرة:

(1) علاء رشيدي: كاتب وناقد سوري.

(2) بيرنهارت ج. هروود، تاريخ التعذيب، ممدوح عدوان (مترجمًا)، ط4، (دمشق: دار ممدوح عدوان 2017)، ص13-14.

1. التمييز بين الاعتقال والحبس: يهدف الاعتقال إلى حجر حرية أفراد يملكون آراءً سياسية أو فكرية مغايرة للنظام السياسي أو الثقافي السائد. أما الحبس فهو العقوبة الواقعة على الأفعال الإجرامية بحسب القانون والتشريعات الناظمة. ومن ثم، فإن الاعتقال لا يتعلق بالمجرمين أو بالمنتهكين للقانون العام. وهنا نميز بين الاعتقال وإيقاع العقوبة بناءً على فعل جرمي. وهذا ما يميزه بوضوح عن الحبس أو السجن لعقوبة قانونية.
2. التمييز بين الاعتقال والعزلة والحجر الصحي: يقع الاعتقال قسرًا على الضحية، وتحجب عن المعتقل حريته بغير إرادته ولأسباب سياسية أو فكرية. تاريخ الفن حافل بالأعمال الفنية المتعلقة بالعزلة، لكن العزلة فعل إرادي. أما الحجر لأسباب صحية فقد مورس بكثافة على الفنانين عبر التاريخ، لكن القسم الأكبر منه يتعلق بأمراض أو مشكلات صحية مختلفة عن تجربة الاعتقال.
3. الاعتقال والتعذيب: عند مقاربة الأعمال الفنية المتعلقة بموضوعة الاعتقال، تظهر أمامنا بجلاء ظاهرة التعذيب. ليست كل الأعمال الفنية التي تقارب موضوعة الاعتقال هي عن التعذيب، لكن القسم الأكبر منها مرتبط بممارسات التعذيب، حتى أمكن القول إن التعذيب هو الدلالة الأوسع على وجود حالة اعتقال.
4. تختلف معايير تعريف الاعتقال بين مرحلة تاريخية وأخرى، بين ثقافة وأخرى، بين منظومة فكرية وأخرى. فالقوى السياسية دائمًا ما تجرم آراء النُظُم التي تحاول القضاء عليها، والقوى الدينية تجرم الأفكار والممارسات التي تتعارض مع منظومتها الفكرية، وينقلب التاريخ على المباح ليجعله محرمًا. لذا، هناك تحول مستمر بين الاعتقال والعقوبة على مدار التاريخ.

وبناءً على هذه المحددات، نقدم في هذا القسم مختارات تاريخية عن الاعتقال في الفن التشكيلي العالمي. اختيرت لمساعدتنا على التعرف على خصوصيات التجربة السورية ومميزاتها لاحقًا.

ربما تكون أشهر حالات الاعتقال التي رسمت في تاريخ الفن هي العقوبة التي أنزلها زيوس على بروميثيوس في الميثيولوجيا اليونانية. لقد نقل بروميثيوس اختراع النار من عالم الآلهة إلى الإنسان. تنطبق على هذه الحادثة التاريخية كامل العناصر المتعلقة بموضوعة الاعتقال. فالإنسانية ترى في



فعل بروميثيوس فائدةً وانتصارًا لها، ومن ثم فإن العقوبة التي أنزلها زيوس ببيروميثيوس، حيث قيده إلى جبل بالسلاسل الحديدية، ليترك للطيور والنسور أن تنهش لحمه، هي بالنسبة إلى الحضارة الإنسانية اعتقال وتعذيب. أصبح بروميثيوس إحدى شخصيات الميثيولوجيا الإغريقية البارزة، رمزًا إلى الفكر الإنساني التواق إلى المعرفة والحرية. وخصص «أسخيليوس" لهذه الشخصية ثلاثية لم يصلنا منها إلا «بروميثيوس في الأغلال، 465 ق.م»، يكتب الباحث والمسرحي «روجيه عساف» في كتابه «سيرة المسرح أعلام وأعمال»: «من البديهي أن تشكل هذه المسرحية مصدر وحي للشعراء الذين يتغنون بتمرد الإنسان في وجه الطاغوت»[3]. أما أشهر لوحات هذه الميثيولوجيا اليونانية هي: «بروميثيوس مقيدًا، بيتر بول روبنز، Pete Paul Rubens، 1612"، "بروميثيوس يقيد بالحديد، ديريك فان بابورن، Dirck Van Baburen، 1623"، "تعذيب بروميثيوس، سيلفاتور روزا، Salvator Rosa، 1648»، «بروميثيوس مقيدًا، توماس كول، Thomas Cole، 1847".

تحتل حادثة اعتقال سقراط ومحاكمته وإيقاع حكم الموت عليه من قبل السلطة الأثينية مكانًا بارزًا في تاريخ الفكر. لقد اعتقل سقراط لأسباب تتعلق بآراءه، وحكم عليه بالموت متجرعًا السم بتهمة إفساد العقول. المصدر الأول الذي وصلنا في وصف المحاكمة هي «دفاع سقراط»، كتبها «أفلاطون» بتاريخ 399 ق.م. يقدم فيها نسخة من خطاب سقراط، ومن ثم يصور وفاة سقراط، وقد ضمنها أفلاطون أربعة حوارات تروي تفاصيل الأيام الأخيرة من حياة الفيلسوف[4]. وكذلك من المصادر المهمة "دفاع سقراط أمام المحكمة" التي كتبها "كسينوفون" عني فيها بحجج سقراط الأخلاقية، ونظرته حيال تقبل الموت[5]. وقد تعددت الأعمال الفنية التي تتناول هذا الحدث أبرزها لوحتي: "موت سقراط، جاك فيليب جوزيف دون سانت كوينتين، Jaques Philip Joseph de Sainte Quentin، 1762»،

(3) روجيه عساف، سيرة المسرح أعلام وأعمال العصور القديمة، (بيروت: دار الآداب، 2009)، ص60. ويذكر أيضًا المؤلف روجيه عساف: «أقد نص مستوحى من أسطورة بروميثيوس موجود في الأشغال والأيام للشاعر الإغريقي هسيودس، القرن السابع قبل الميلاد. كما ألهمت أسطورة بروميثيوس عدة أعمل فنية وأدبية ولاسيما في عصر الرومانطيقية حيث جعله الشعراء والفنون مثال التمرد البطولي على الطغيان. تبرز من بينها بروميثيوس للألماني غوته، والقطعة السمفونية الراقصة منجزات بروميثيوس، لودفيغ فان بيتهوفن»، ومسرحية «بروميثيوس محررًا، شيللي".

(4) أفلاطون، المحاورات، زكي نجيب محمود(مترجمًا)، (القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب 2001) ص 59.

(5) أي. إس. ستون، محاكمة سقراط، نسيم مجلى (مترجمًا)، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة 2002)، ص 183-203



«موت سقراط، جاك لوي دافيد، Jaques-Louis David، 1787». وكذلك اعتقل العالم «غاليلو غاليليه Galileo Galilei ” بسبب آرائه ونظرياته العلمية، وأجبر على التراجع عنها، على الرغم من البراهين العلمية والمعرفية التي توصل إليها، أجبرته السلطات التصريح بعدم صوابية آرائه العلمية، والإعلان على الملأ ما يخالف نتائجه التجريبية. لقد برع الكاتب المسرحي الألماني «بروتولد بريخت Bertolt Brecht ” في معالجة هذا الصراع بين المعرفة العلمية والواجب المهني، والقيود السياسية والاجتماعية في نصه المسرحي بعنوان ”حياة غاليليه“ الذي عرض للمرة الأولى 1943، وأعاد المخرج الأميركي تجسيد المسرحية في فيلم سينمائي في عام 1970. في النص المسرحي والفيلم يتم التركيز على الصراع الداخلي بين المعرفة والحياة الشخصية. وبينما قد يمثل لنا غاليليه في هذه المسرحية مثال العقل، إلا أنه أيضًا يذكرنا بمقدار إنسانيته وحاجته إلى الاستمرار. يكتب «ريموند ويليامز» في كتابه «المأساة الحديثة» عن هذه المسرحية: «لو اعتبرنا أن إذعان غاليليه كان لمواصلة عمله، لكن النقطة التي يتم اغالها هي غاية هذا العمل. فإن هدف العلم أن يتمكن الناس من معرفة وفهم العالم»[6]. وأشهر اللوحات التي رسمت عن هذه المحاكمة هي لوحة ”محاكمة غاليليو، كريستيانو بانتي، Cris-tiano Banti، 1857».

ننتقل بالتاريخ تاليًا إلى الأعمال الفنية التي رسمها الأديب «فيكتور هوغو Victore Hugo ” مناهضًا فيها عقوبة الإعدام. في العام 1854، بغاية معارضة حكم الإعدام وداعيًا إلى إلغائه، رسم لوحة بعنوان ”المشنوق“ يدين فيها هذه الممارسة، ويبين مقدار القبح المرتبط بها. وكذلك في العام 1857 رسم لوحة بعنوان ”عدالة“ يظهر فيها رأسًا مقطوعة من المقصلة، وطائرة في جو من عالم سوداوي رهيب. وقدم بين عامي 1872-1873 مجموعة من سكيتشات الحبر عن موضوعة التعذيب.

يهمنا في القرن التاسع عشر مجموعة من الأعمال الفنية عن الاعتقال، لخصوصيتها من حيث إنها رسمت من قبل الفنانين أنفسهم الذين عايشوا الاعتقال في تجربة شخصية. أشهر اللوحات: «زنازين السجن، بيير لوتري، Pierre Letuaire، 1849»، «زنزانة فردية في سجن سان لازار، وصالة جمع السجناء، تيوفيل ألكسندر ستينلين، Theophile Alexandre Steinlein، 1870»، «المتهم، أديلون ريدون، Odilon Redon، 1881“. ووثق فنان الرسومات الساخرة ”أونوريه دوميه Honore

(6) ريموند ويليامز، المأساة الحديثة، سميرة بريك (مترجمًا)، (دمشق: وزارة الثقافة 1985)، ص287.



Daumier" محاكمته بلوحة ساخرة بعنوان "لديكم الحق بالحديث، عبروا بحرية، 1833"، وهي لوحة تظهر الفنان مكموم الفيه، محاط بثلاثة رجال يمنعونه عن الحركة والحديث. ومن ثم، يسخر فيها الفنان من اعتقاله ومحاكمته التي جرت بسبب رسوماته الساخرة من الحكم. وفي عام 1871، ناصر الفنان «غوستاف كوربيه Gustave Courbet" الحركة الكومونية في باريس، وفي إثرها حكم عليه بالسجن لستة أشهر، وبغرامة مالية كبيرة بسبب آرائه السياسية. لقد رسم «كوربيه» أماكن السجن الكبير في فرساي بلوحة من الفحم في ذلك العام. وفي العام التالي، رسم لنفسه صورة بورتريه ذاتية وهو في سجن سانت بيلاجيه. وفي عام 1890، رسم "فينسنت فان كوخ Vincent Van Gogh " لوحته الشهيرة بعنوان "الفسحة اليومية للسجناء". على الرغم من أن هذه اللوحة رسمت في الحجر النفسي الذي خضع له "فان كوخ" في مصح سان ريمي الريفي، إلا أنها تجسد حالة الاعتقال التي استلهمها الفنان من رواية "بيت الأموات" للأديب الروسي "فيودور دوستويفسكي" التي كتبها من تجربة النفي في سيبيريا. كما أنه في لوحة فان كوخ يظهر الإداريون المشرفون على المرضى من العسكريين، وليسوا من الأطباء.

لقد عرف القرن العشرين عددًا من النظم السياسية التي مارست الاعتقال والتعذيب، وكثرت الأعمال والأساليب الفنية التي تعالج هذه الموضوعة. خصوصًا النظام الفاشي في ايطاليا إبان حكم موسوليني، والنظام النازي في ألمانيا في حكم هتلر، ومن بعد الحرب الأهلية الإسبانية وحكم الجنرال فرانكو، والحقبة الستالينية في الاتحاد السوفياتي، وحكم الجنرالات العسكري في الأرجنتين، وحقبة أنطونيو سالازار في البرتغال. ومن بين الأعمال الفنية التي تناولت موضوعة الاعتقال في القرن العشرين أختار الإضاءة على ثلاثة أعمال لما تحمله من خصوصيات:

العمل الأول هو «المقيد، جوهو ريسانين، Juho Rissanen، 1900" عمل يفتتح القرن بالاعتقالات الممارسة بحق الفنانين، وخصوصية هذا العمل أن الفنان الذي رسمه عاش بنفسه تجربة الاعتقال.

العمل الثاني: لوحة الفنان «إيغون شيللي Egon Schiele" بعنوان "اعتقال الفنان هو جريمة، هو أشبه بقتل الحياة قبل ولادتها، 1912"، هذه اللوحة رسمها الفنان كبورتريه ذاتي عن نفسه، بعد أن سجن بسبب رسوماته التي حوكمت بوصفها أعمالًا فاحشة الجنسية. اعتقل "أوتو ديكس" بسبب الفحش في رسوماته بحسب حكم الذوق العام. خصوصية هذه اللوحة هو عنوانها أو موضوعتها،

والغاية من رسمها تجريم اعتقال الفنانين.

العمل الثالث هو لوحة «الكرسي الكهربائي الكبير، 1968،» للفنان الأميركي «آندري وررهول Andy Warhol". لقد رسم الفنان هذه اللوحة اعتراضًا على استمرار العمل بحكم الإعدام في الولايات المتحدة. يرسم فيه الكرسي الكهربائي الذي تنفذ فيه عمليات القتل للمحكوم عليهم بالإعدام في جو من الألوان المتنوعة، كما هو معروف عن أسلوبه. لكن كل الألوان مهما تنوعت فإن الإيحاء بعزلة هذه الآلة، وقسوة العالم المحيط بها، هما الدلالتان اللتان تجمعان بين النسخ مختلفة الألوان من رسم الكرسي. خصوصية العمل، إضافة إلى قضيته، هي في الأسلوب الفني، فقد رُسم الكرسي الكهربائي، أي إحدى وسائل تنفيذ حكم الإعدام، وهذه الأسلوبية ستظهر في التجربة السورية. حيث ستُرسم وسائل التعذيب وأدواته بوصفها موضوعة كبرى في التجربة السورية.

ثانيًا: مقدمة

لقد مارست القوى المسلحة في سورية كلها الاعتقال، فبرز الاعتقال موضوعة أساسًا من موضوعات الفن التشكيلي السوري منذ عام 2011. وقد تنوعت التجارب الإبداعية في كيفية مقاربتها هذه الموضوعة، وتعددت الأساليب والأنواع الفنية بين: النحت، الحفر، الرسم، التصوير الضوئي، الفن الرقمي، فن التجهيز، فن الفيديو، وفنون الأداء. تسعى المادة إلى استعراض تنويعات من الأساليب الفنية، والمقاربات المفاهيمية، والإشارات التعبيرية لموضوعة الاعتقال في الأعمال والتجارب الإبداعية. وتحاول اقتراح تصنيف موضوعاتي في ستة أقسام؛

القسم الأول يستعرض «الفنون المرافقة للحملات الناشطية المناهضة للاعتقال». تتطلب مواكبة الحملات الناشطية السرعة في الإنتاج من قبل الفنان. نجد أن الفن الطاغي في مواكبة الحملات الناشطية هو فن التصميم الغرافيكي. لكن كيف عبر هؤلاء الفنانون عن موضوعة الاعتقال؟ وما الرموز البصرية التي استعملوها لإيصال الرسالة المتعلقة به؟ سنجد ثلاثة أساليب رئيسة: الأول تُوظف فيه الصورة الواقعية الحقيقية للشخص المعتقل لتشكل أساس العمل الفني. الثاني يعتمد

على توظيف عناصر بصرية متعلقة بمهنة الشخص المعتقل، مثل توظيف الآلة الموسيقية للمعتقل الموسيقي، وتوظيف الكاميرا للمعتقل الناشط في مجال الإعلام. الثالث ابتكار عناصر بصرية رمزية تعبر عن الاعتقال بشكل عام، مثل توظيف القيد، أو القضبان الحديدية، أو الأرقام وهي أرقام المسجونين أو أرقام سنوات الاعتقال، كما سنرى.

القسم الثاني بعنوان «الاعتقال والمكان». يطالع الناقد الباحث في مجال الأعمال الفنية المتعلقة بالاعتقال حضور المكان بوصفه واحدًا من الثيمات الأساس في التعبير عن الاعتقال. نجد تجاربًا تقدم السجن بوصفه مكانًا معماريًا هندسيًا. تجارب أخرى تحاول التقاط الحالة التعبيرية للسجن كمكان، وأعمال فنية تقدم السجن بوصفه مكانًا شعريًا بتنويعات مختلفة.

إن حضور ثيمة الجسد يعادل حضور ثيمة المكان في الأعمال الفنية المتعلقة بالاعتقال، لذلك، فإن القسم الثالث يحمل عنوان «الاعتقال والجسد». يحضر الجسد باعتبار الاعتقال حجز للحرية الشخصية المتمثلة باعتقال الجسد. لكن واحدة من التجارب الفنية تذهب أعمق بتصوير العلاقة بين الجسد والاعتقال، لتجعل من الجسد نفسه أداة اعتقال؛ أجزاؤه يعتقل بعضها بعضًا.

القسم الرابع «الاعتقال والممارسات الإنسانية»، وتحت هذا العنوان سنتعرف إلى تجارب فنانين وفنانات عاشوا تجربة الاعتقال شخصيًا، ورصدوا في أعمالهم الفنية الممارسات الإنسانية داخل المعتقل، وممارسات الضحايا من المعتقلين والمعتقلات، وممارسات الإداريين من سجانين وجلادين. ولذلك، تطالعنا في هذا القسم واحدة من أبرز الثميات المرتبطة بالاعتقال، ألا وهي التعذيب. وتنقسم الأعمال الفنية حياله إلى قسمين: أعمال فنية تعبيرية عن التعذيب، وأعمال فنية توثيقية عن التعذيب.

القسم الخامس مبني على أساس تقنية فنية، يحمل عنوان «الاعتقال كتجربة للمتلقي». سنتعرف من خلاله إلى أعمال فنية تحاول نقل تجربة الاعتقال إلى المتلقي عند معايشته لتجربة تلقي العمل الفني، ويُبنى ذلك على مستويين: مستوى التجربة الحسية، حيث يدخل المتلقي إلى مكان من فن التجهيز مبني ليوحي بتجربة الاعتقال، وعلى مستوى التجربة البصرية، حيث تعتقل حركة عين الناظر إلى الصورة بحركة تكرارية تقليلية.

لا يندرج القسم السادس والأخير تحت إطار الاعتقال السياسي، بل يتعلق باعتقال من نوع آخر، لكنه برز في التجارب الفنية السورية المعاصرة، وهو الاعتقال الممارس من قبل الذكورة على الأنوثة. لذلك يحمل هذا القسم عنوان «الاعتقال الجندري". تدين مجموعة من الأعمال الفنية هيمنة الثقافة الذكورية على الجسد الأنثوي، وتعد الممارسات الناتجة عن هذه العلاقة من قبيل اعتقال المرأة جسديًا، ومن ثم فكريًا.

في الخاتمة سنقرأ «خلاصات واستنتاجات» المستمدة من تجربة البحث النقدي في الأعمال الفنية المتعلقة بموضوعة الاعتقال، ونحاول استخلاص بعض المميزات للتجربة السورية في هذا المجال على المستوى الموضوعاتي وعلى المستوى الفني.

ثالثًا: تنويعات فنية عن الاعتقال في سورية منذ عام 2011

1. الفنون المرافقة للحملات الناشطية المناهضة للاعتقال

بدايةً، ظهرت الحملات الناشطية المناهضة للاعتقال، أو المطالبة بالإفراج عن بعض المعتقلين أو المعتقلات. ووظفت هذه الحملات الناشطية الفنون المتعددة ومنها التشكيلية في سبيل الترويج والتعريف بقضاياها. لقد تنوعت الفنون الموظفة لهذه الغاية بين الرسم، التصميم البصري، الإعلان، والفنون الرقمية. نلاحظ في الأساليب الفنية المرافقة لهذه الحملات ثلاثة أنواع من المقاربة لموضوعة الاعتقال:

الأسلوب الأول: يُرسم أو يُصور الشخص المُعتَقل بناءً على صورته الشخصية. لجأت لهذا الأسلوب الحملات التي طالبت بأشخاص محددين مثل: الحملات التي خصصت للفنان يوسف عبدلكي، حملة صفحة أمارجي لأجل المعتقل عدنان شيخو، والبوسترات التي رافقت حملة زياد الحمصي، والكاتب الصحفي جهاد محمد.

الأسلوب الثاني: يتم فيه اختيار الرمز البصري بالعلاقة مع مهنة المُعتَقل. في تصميمه الغرافيكي

«الحرية للسجين، الفنان المخطوف» يوظف آلة الغيتار الموسيقي عنصرًا بصريًا. يتحول خشب الغتيار إلى سجن، وأوتار الغيتار إلى القضبان الحديدية. كذلك يُستعمل رمز الكاميرا للإشارة إلى المعتقلين من الإعلاميين.

الأسلوب الثالث: استخدام الرموز البصرية التي لا ترتبط بالشخص المُعتَقل خاصةً أو مهنته، وإنما هي الرموز القادرة للتعبير عن الاعتقال بعناصره العامة. في التصميم الغرافيكي المرافق لحملة «إضراب المعتقلات عن الطعام» وُظِفَ رمز القيد الحديدي عند المعصمين. في هذا الإطار، قدم المصمم «فادي زيادة» ثلاثة تصاميم بوستر تتعلق بالمطالبة بالإفراج عن المعتقلين، وظف في كل منها رمزًا بصريًا مختلفًا. في الأول نرى خريطة سورية خلف قضبان حديدية، وفي الثاني جعل من القبو الذي يدخله النور من فسحة في أعلاه رمزًا لحرية المعتقلين، وفي الثالثة وظفت صورة الأيدي التي تُمسك بقضبان السجن رمزًا للمطالبة بالحرية، وأضيفت بجانبها السنوات التي مرت على المعتقلين في الاعتقال.

عمل بعنوان: «الحرية للسجين الفنان المجهول»، صدقي الإمام، تصميم، 2013

الحرية للمعتقلين

Freedom For Detainees

عمل بعنوان: الحرية للمعتقلين، فادي زيادة، تصميم

وفي المجال الفنون الموظفة من قبل الحملات الناشطية نذكر أيضًا، مشروع «عائلات من أجل الحرية» الذي يطالب بالإفراج عن المعتقلين السياسيين والكشف عن مصيرهم. اعتمدت الفنون توظيف الفنون المتنقلة، فعرضت الصور والرسومات والتصاميم الخاصة بالاعتقال في باص، يتجول في أماكن مختلفة، ليقدم عروضًا جماعية في الأماكن العامة تتضمن الرسوم والموسيقى. تخبر المسؤولة عن الحملة ليلى كيكي: «استلهمنا فكرة الباص من علاقة الأهالي معه. أخذ المعتقلون بالباصات، وينقلون من سجن إلى آخر بالباصات أيضًا، كما أنهم سيعودون بالباصات كما يتخيل الأهالي، فالباص هنا رمز الاعتقال ورمز الحرية في الآن عينه»(7).

تحضر الأرقام أيضًا من الرموز البصرية المتعلقة بالاعتقال. وهي إما الأرقام التي تعطى للمعتقلين ضمن نظام السجون، أو أرقام السنوات التي أمضوها في المعتقل. تشدد كثير من الشهادات النصية للمعتقلين والمعتقلات على فكرة استبدال الأرقام المعطاة لهم ضمن نظام السجون بأسمائهم. استبدال الرقم في السجن باسم العلم، هو واحد من تقنيات إلغاء هوية المُعتَقل وتحويله إلى رقم. هذه الأرقام يستعملها الفنان «مصطفى يعقوب» في مشروعه الفني بعنوان «فقط تخييل»، وهو سلسلة من صور الرؤوساء العالميين مثل «أنجيلا ميركل، ورجب طيب أردوغان»، والمسؤولين السياسيين: «رياض حجاب، وستافان دي ميستورا" صور شخصية لهم وضعت عند جباههم عبر المعالجة الرقمية أرقامًا تماثل تلك التي توضع على المعتقلين في نظام السجون، وأضيفت آثار التعذيب على وجوههم، وكأنهم تعرضوا للتعذيب. تقنية الفنان في هذا المشروع هي أن ينقل حال المُعتَقلين المعذبين جسديًا، والأرقام التي تسجل عليهم إلى هؤلاء المسؤولين عن السياسية العالمية، والوضع السياسي في سورية على وجه التحديد.

(7) - من لقاء خاص مع المسؤولة عن المشروع "عائلات من أجل الحرية"، ليلى كيكي، عبر اتصال هاتفي، بيروت-برلين، الشهر الرابع-2020.



من مجموعة «فقط تخييل»، مصطفى يعقوب

2. الاعتقال والمكان

في عدد من الأعمال الفنية يُجسد الاعتقال بوصفه مكانًا بالدرجة الأولى. يخصص الفنان «محمد المفتي» واحدة من اللوحات لرسم المُعتَقل كمكان هندسي في سلسلة لوحاته بعنوان «رقصة الحرب». نرى في اللوحة ممرًا طويلًا تغلب عليه الألوان الغامقة من الأخضر الغامق إلى البني. تتخلل الممر على الطرفين أبواب السجون، وفي آخره درج منار بأضواء الشمس. إن المعتقل في رسم «محمد المفتي» مكان معماري هندسي، له مزاياه العملية، لا إضافات تعبيرية من الرسام إلا الألوان المختارة لتكون غامقة، حتى إن الزنزانات تبدو فارغة، والممر غير مأهول، السجن في رسم «محمد المفتي» هو المكان المبني هندسيًا لاعتقال البشر.



لوحة من سلسلة رقصة الحرب، محمد المفتي، 2013

ويقدم الفنان «هشام مراون" تصميمًا غرافيكيًا للمُعتقل كمكان في سلسلة صور رقمية بعنوان «منفردة»، السجن هو باب حديدي مصمت يمتد على كامل الصورة. يحوي الباب الحديدي فتحة تطل من خلفها عينا المعتقل إلى الخارج، تنظران إلى الناظر إلى اللوحة مباشرة. يبني الفنان المُعتقل كمكان بالنسبة إلى عين المتلقي، فيجعل نظرات المعتقل نحو الحرية تقابل الناظر إلى الصورة وجهًا لوجه. في واحدة من الصور بعنوان «المنفردة 20» يكون المُعتَقلُ الناظر إلى الخارج شيخًا كبيرًا، وفي صورة «المنفردة 18» تدل العينان المُعتَقَلتان خلف الباب على أنهما عينا طفل.



تصميم بعنوان «المنفردة»، هشام مروان، 2019.

نرى المُعتقل أيضًا مكانًا في لوحة للفنان «عبد الكريم الحسن» بعنوان «إلى المعتقل الذي لا أعرفه». لكنه هذه المرة باب بألوان زاهية، من فتحة في منتصفه نرى قبضتان بشريتان تمسكان بالقضبان، يقف عليهما عصفوران من اللون الأصفر يصدحان. المُعتقل هنا مكان يعزلُ الإنسانَ عن رغبته في التواصل مع العصفور، الذي يرمز للحرية. أما في الصورة الفوتوغرافية بعنوان «سجن» للفنانة «ريما بدوي» فترى حضور امرأة محجوزة خلف ستار زجاجي. الحاجز الزجاجي ممتد على كامل مساحة الصورة. تضع المرأة يديها على الزجاج العازل بين داخل الصورة والناظر إلى الصورة. المكان مغلق تمامًا في هذه الصورة الفوتوغرافية، وحضور المعتقلة – المسجونة في الداخل معزول تمامًا عن قدرة المتلقي على اختراقه بالنظر.

تصوير ضوئي بعنوان «سجن»، ريما بدوي، 2011.

يعنى الشاعر «فرج بيراقدار" في مجموعة أعماله الشعرية بعنوان "خيانات اللغة والصمت"، بعلاقة المسجون مع الشعر والفن. يرى الشاعر أن الشعر والفن ساعداه في تجربة الاعتقال الشخصية التي عاشها. في عملين فوتوغرافيين مميزين يقدم الفنان "شادي أبو كرم" المُعتَقلَ بوصفه مكانًا شعريًا، هي معالجة مميزة للمنفردة، حيث يظهر ظلُ المسجون منارًا بالأبيض، وهو يؤدي حركة راقصة داخل الحبس. الأنوار في المكان مؤلفة من الأبيض والأسود تسبغ على المكان تعبيرية شعرية. إن حركة الجسد الراقص للشخص المُعتقل تضفي النورانية الشعرية على المكان. يظهر الشخص المُعتقل عند "شادي أبو كرم" في حال ذهنية من التوازن، وفي حال نفسية من التسامي، أما المكان فهو مكان شعري.



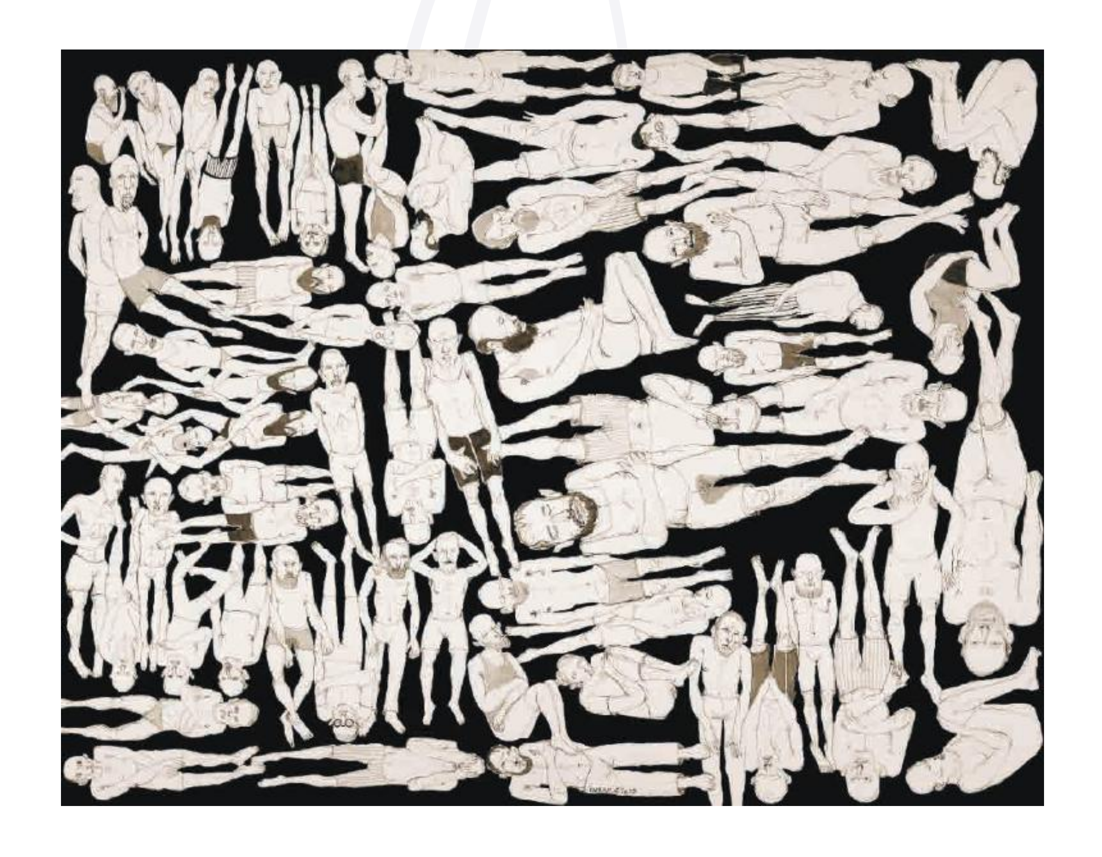
تصوير ضوئي بعنوان: «إلى شادي أبو فخر»، للفنان شادي أبو كرم، 2011.

يظهر المصور الفوتوغرافي «جابر العظمة» السجن مكانًا شعريًا أيضًا. نراه في الصورة الفوتوغرافية التي يخصصها الفنان العظمة من ألبومه «جراح» لموضوعه الاعتقال، وهي بعنوان «الأقبية». لكن الشعرية في هذا العمل الفوتوغرافي ليست نورانية، بل على العكس تمامًا، تحمل عناصر جحيمية. اللون الأحمر القاني يطغى على المكان، بينما الأجساد البشرية هي ظلال أخيلة سوداء، موزعة على طبقات داخل الصورة، تؤدي بأغلبها حركات تشي بالألم والرغبة بالخلاص.



تصوير ضوئي بعنوان «أقبية» من ألبوم جراح، للفنان جابر العظمة، 2012-2013

يقدم الكاتب «لؤي حسين» لتجربة اعتقاله في كتاب «الفقد». يركز فيه على الإحساس بالمكان، تحديدًا علاقة الجسد بالمكان الضيق، ما يطلق عليه مصطلح «تقليص المكان». كذلك يخصص الفنان «محمد عمران» من مجموعة رسوماته بعنوان «جمهرة»، رسمًا بالحبر الأسود لموضوعة الاعتقال. عنوان الرسم هو «المشط الأصفر»، ويحضر فيه المعتقل كمكان كثيف بحضور الجسد البشري. سطح اللوحة هو أرضية المعتقل، الأجساد البشرية فيه تصطف الواحدة بجانب الأخرى، حاضرة بكثافة متراصة بعضها إلى بعض، كل منها في وضعية غير مريحة، تحتل مساحة أضيق من الارتياح. نلمح الشخصيات المرسومة بعضها في حال النوم، الآخرون مستيقظون، لكن ما يوحد بينهم هو التجاور في مساحة ضيقة تلغي خصوصية المحيط الخاص بكل جسد مرسوم. المُعتقل في رؤية «محمد عمران» هو مكان تجاور الأجساد المحشورة الفاقدة خصوصياتها.



المشط الأصفر، محمد عمران، من مجموعة رسومات جمهرة، حبر أسود، 2020.

3. الاعتقال والجسد

يحضر الجسد ثيمةً أساسًا في الأعمال الفنية المتعلقة بموضوعة الاعتقال. وتتنوع تجليات الجسد في الأعمال الفنية المتعلقة بالاعتقال.

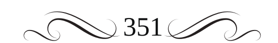
تعتمد الفنانة «سمر دريعي» في رسمها حال جسد المعتقل في السجن على الأسلوب الواقعي. السجين يركع على الأرض، مكبل اليدين إلى الظهر، عاري الصدر، ويرفع رأسه إلى الأعلى تضرعًا للخلاص. أما لوحة «عبيدة فياض»عن المعتقلين فتميل أكثر إلى التصوير التعبيري. يرسم الفنان ثلاثة أجساد في حال الوقوف، مكتفة اليدين خلف الظهر؛ جسدين ذكوريان وآخر أنثوي. إن الحال التي تبدو عليها الأجساد الثلاثة توحي للناظر إليها بفقدانها القدرة على الحركة، لا دلائل على الاعتقال أو التعذيب مباشرة أمام عيني الناظر، لكن الحالة التعبيرية التي توحي بها الأجساد تبين أنها مستلبة الحرية، مستلبة القدرة على الحركة، ومزروعة في فضاء مكاني، هو فضاء اللوحة، بطريقة قسرية.

في لوحة الفنان «أنس سلامة» يظهر الجسد المعتقل من الجذع حتى الرقبة؛ الرأس مبتور، يحلق بعيدًا عن الرقبة، وحدها شرائط بيضاء تجمع بين الرقبة والرأس. الجسد المُعتقل في هذه اللوحة جسد مشتت، مفصول عن رأسه، كأن الجسد المعتقل يقترب إلى الاضطراب في حال من عجز الإرادة. لا يمكن تثبيت رأس الجسد المعتقل إلى الرقبة، لأن الأجزاء كلها في حال عطالة. وفي لوحة الفنانة «مريام سلامة» بعنوان «وُجدَ داخل سجن الأسد»، يمتلئ سطح اللوحة بوجه بورتريه تعبيري لإنسان لا تظهر ملامحه، الأعضاء في وجهه مشكلة من مساحات لونية فقط، وكُتب على الجبهة باللون الأسود رقم. ما يعيدنا إلى رمز الأرقام البصري المتعلق بأرقام المعتقلين. ولوحة «السجين» للفنان «إبراهيم دندل» تتألف أيضًا من بورتريه تعبيري للشخص المعتقل باللون الرمادي، وضعت على عينيه عصابة كُتب عليها رقم المسجون في الزنزانة.

بدون عنوان، أنس سلامة، تصوير، 2017.

في مجموعته القصصية «أصابع الموز» يقدم الأديب المسرحي «غسان الجباعي" مجموعة من التفاصيل المتعلقة بحياة المُعتقل، والمرتبطة خصيصًا بالضوء. يصف ساحة التنفس بـ: "ساحة من الضوء، مسيجة بأقدام العنكبوت، مسيجة بالخوف"[8]. يتحدث في القصة التي تحمل عنوان "المشنقة" عن علاقة المسجون بالضوء، حيث يظهر له الضوء بدايةً كأصابع كريستالية، ومن ثم كأنابيب شفافة قادرة على اختراق الحيطان، ومن ثم كرماح، وأخيرًا كقضبان سجن. الحكاية تروى عن سجين أشقر نحيل قاده فضوله إلى النظر خارج الزنزانة، وحين رأى ما يجري في خارج جحيم

(8) مريام كوك، سورية الأخرى: صناعة الفن المعارض، حازم نهار (مترجمًا)، (الدوحة: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2018)، ص240



الزنزانة تحول إلى مشنوق بالضوء، لقد قتلته الرؤية على حد تعبير الأديب صاحب القصة[9]. في لوحة «القليل من الأمل» للفنان «خلدون عزام» يظهر جسد المعتقل بالكامل، هو مستلقٍ على الأرض مكبل اليدين إلى الظهر، من خلفه يدخل نور إلى المكان من نافذة يقف عندها عصفور. في هذه اللوحة يتشكل جسد، وحضور الجسد المُعتقل من النور القادم عبر النافذة. الأمل هو من يصنع حضور الجسد المعتقل بكامل تكوينه.

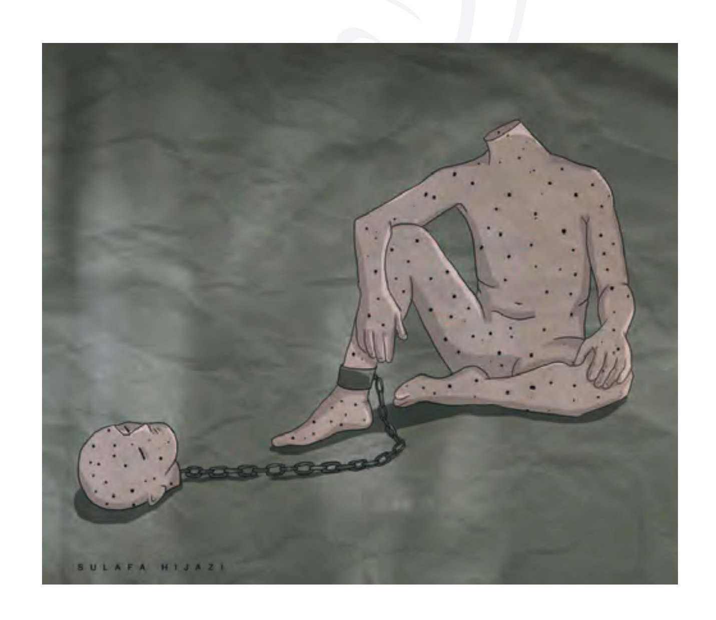
لوحة بعنوان «القليل من الأمل»، خلدون عزام، 2015.

(9) المرجع نفسه، ص242.

الاعتقال في أعمال الفنانة «سلافة حجازي» مفهوم مركب جسديًا بامتياز. في صورة منفذة رقميًا نرى جسدًا إنسانيًا مشقوق البطن تخرج أمعاؤه كسلاسل قيود حديدية. تلافيف المعدة تحولت إلى قيد حديدي، تخرج أداة الاعتقال من الجسد نفسه. في صورة أخرى، نرى الرأس مفصولًا عن الجسد، لكن كل منهما مكبل إلى الآخر بسلاسل قيود حديدية، ليصبح الرأس معتقلًا إلى الجسد، والجسد معتقلًا ومكبلًا بالرأس المنفصلة عنه. في هذه الصورة أعضاء الجسد يعتقل بعضها بعضًا. وفي عمل ثالث نرى الجسد المعتقل وهو يحاول الخروج من المكان، يطل برأسه من أيمن اللوحة، يدخل إلى المكان المغلق ذاته، لكن من الطرف الأيسر. يحاول الجسد في هذه الصورة التحرر من المكان، إلا أنه يصطدم بالتكرار، كأن الجسد معتقل بشكل مطلق، لا متناه، داخل التكرار في المكان المنغلق ذاته، أي عالم اللوحة.







من مجموعة «جاري التنفيذ»، سلافة حجازي، تصميم، 2011- 2015

خصصت الفنانة «إيمان نوايا" معرضها "سجون" لموضوعة الاعتقال. يتشكل المعرض من مجموعة من اللوحات التي نرى فيها محاجر العيون والبؤبؤ، إنها أعين المعتقلين الناظرة من بين سلاسل قضبان السجن الحديدية إلى الخارج، ناظرة مباشرة إلى عين الناظر في اللوحة. تتراكب الأعين بعضها فوق بعض، وتنظر للناظر للوحة مباشرة من بين قضبان مرسومة بعامودية في اللوحة. حدقة العين وحدها التي تظهر بين القضيب الحديدي والآخر للزنزانة. يُختزل الجسدُ المعتقلُ هنا بالعيون الناظرة من اللوحة إلى عين المتلقي. تتفاوت اللوحات في درجة التجريدية، فتتداخل قضبان الحديد مع جدران الزنازين، وتتراكم الكتل اللونية على سطح القماش لتشكل الوجوه المرسومة. يصبح التمييز صعبًا بين تعابير الوجوه وبين خطوط هندسة الجدران وكذلك خطوط القضبان الحديدية. تتوسع حدقات العيون الخارجة من اللوحة والناظرة مباشرةً إلى المتلقي، كأنها تستنجد، أو تنقل لحظة الهلع والفزع. في اللوحات الآتية تحتل العيون كامل سطح اللوحة لتصبح العنصر الوحيد المرسوم بألوان الأزرق، الأحمر، والأسود. تحمل هذه العيون المحدقة الشحنة التعبيرية والوجدانية للشخوص المرسومة. إن السجن ليس جسديًا فقط في أعمال «إيمان نوايا" التي تكتب في البيان الخاص للمعرض: "طبعًا، في معرضي سجون أتناول المعتقل في سورية، ولكن كذلك هناك السجون النفسية، سجون بداخلنا، سجون علاقاتنا ومجتمعنا، وسجون أفكارنا وهواجسنا"[10]. في روايته "بقايا من زمن بابل" يؤيد الروائي "عماد شيحة" رؤية الفنانة عن امتداد السجن من مكان الزنزانة إلى العالم. في هذه الرواية يظهر السجن ممتدًا على مساحة العالم. إن السجن الحقيقي هو الممنوع السياسي، والمفروض من القواعد الاجتماعية، والسائد من القيم الثقافية المقيدة للحريات.

---

(10) إيمان نوايا، من البيان الخاص لمعرض سجون، 2017.



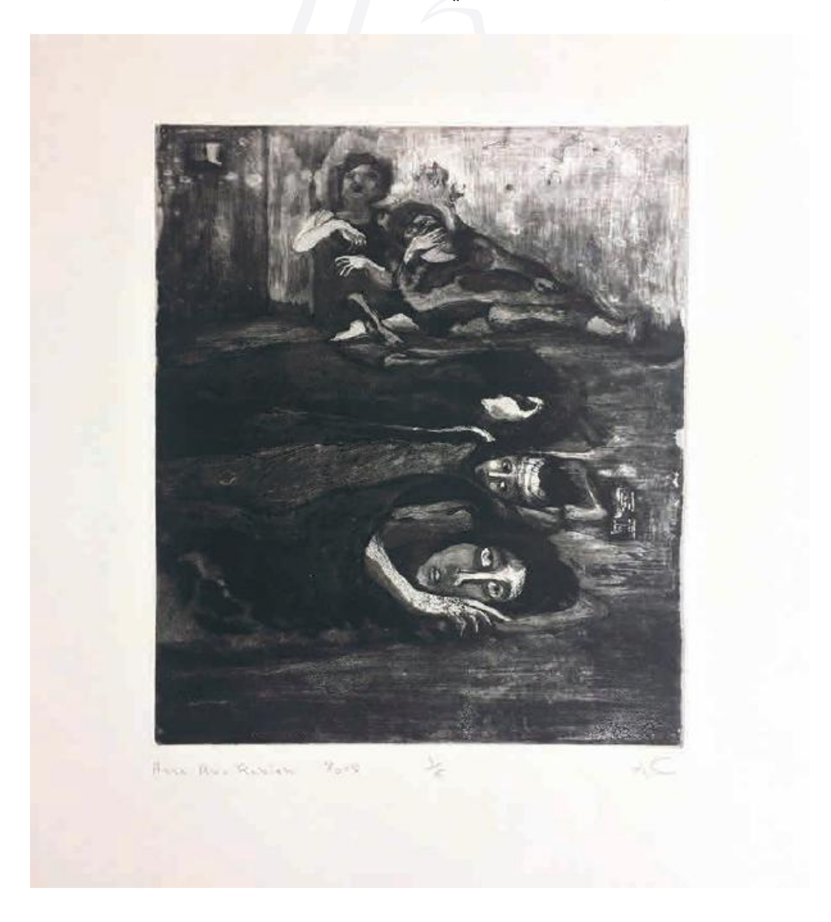
من معرض «سجون، إيمان نو ايا، 2017، بيروت.

4. الاعتقال والممارسات الإنسانية

تأثرت الفنانة «عزة أبو ربيعة» بتجربة الفنان الإسباني «فرانشيسكو غويا» الذي سجل مشاهد حصلت في أثناء الحرب الثورة في إسبانيا بلوحات من فن الحفر. هذه الرغبة عند الفنان في التعبير عن مشاهداته هي المولد الفاعل لدى الفنانة «عزة أبو ربيعة» في إنتاج أعمالها. تكتب الفنانة في الكتاب المرافق لمعرضها «أثر»: «أنا من جيل 1980، كبرت ولم أجد مرجعًا مكتوبًا أو مرسومًا يسجل ما حصل في الثمانينيات؟ ولا أريد للجيل الذي يليني أن يطفو بلا ذاكرة. سأسجل ما عشت وأترك هذا الأثر في أعمال الحفر»(11).

(11) - عزة أبو ربيعة، "أثر" كتاب عن المعرض (بدعم من مؤسسة آفاق 2015)، ص2.

في لوحات المعرض قدمت الفنانة «عزة أبو ربيعة» شهادة ذاتية - بصرية عن تجربة الاعتقال التي عايشتها بنفسها. اللوحات تجسد الاعتقال من خلال ممارسات الإنسانية داخل المعتقل، هي ممارسات المعتقلات. لقد رسمت الجسد في حالة التعذيب في إحدى اللوحات، لكن المتتبع لأغلب لوحات المعرض يتلمس نوعًا من السرد الحكائي التي تشكله اللوحات بعضها مع بعض، إنه عالم المعتقل النسائي بتفاصيله اليومية، ببعض الممارسات والعادات، وكثير من الحالات الإنسانية. في إحدى اللوحات ترسم الفنانة مجموعة من الأجساد النسائية المتكومة على الأرض بحالة الفزع تنظر إلى الناظر للوحة. في لوحة أخرى نجد حوتًا أزرق ضخمًا يحمل أسرة السجن على ظهره متوجهًا إلى البحر. وهو حلم يقظة تشاركته المعتقلات، وهي أن ينتقلن من على أسرتهن في الزنزانة إلى ظهر حوت أزرق ضخم ينقلهن إلى الحرية، بحسب ما يروي النص المرافق لهذه اللوحة.



معرض أثر، الفنانة عزة أبو ربيعة، حفر، 2018



معرض أثر، الفنانة عزة أبو ربيعة، حفر، 2018

تعد الأديبة «روزا ياسين حسن» روايتها «نيغاتيف" رواية توثيقية. وهي تروي فيها شهادات المعتقلات وتفاصيل حياتهن اليومية في المعتقل. وإن كانت رواية "نيغاتيف" شهادة نصية للمعتقلات السياسيات، وإن معرض "أثر" للفنانة "عزة أبو ربيعة" يحاول أن يقدم شهادة بصرية عن يوميات الاعتقال النسائي تحديدًا. ففي لوحة حفر ترسم الفنانة لحظة استقبال المُعتقلة في السجن، كيف تعرى من ملابسها للتفتيش بين مسام جلدها على بحسب تعبيرها، في اللوحة التالية تكتب عن مجموعة النساء المستلقيات على الأرض الظاهرة في اللوحة: «في غرفة مكعبة من ثلاثة أمتار كنا

خمسة عشرة امرأة»، وفي لوحة أخرى ترسم حكاية المرأة المُعتقلة المصابة بالصرع والتي لا يقدم لها الدواء. وفي لوحة مماثلة تُضرب المرأة الحامل حتى تفقد جنينها. وللتعاضد الإنساني داخل المعتقل بين السجينات حضور في لوحة أخرى من لوحات الكتاب أيضًا.

العمل الوحيد في سلسلة أعمال معرض «أثر» الذي يظهر جسدًا ذكوريًا يتناول موضوعة الاعتقال أيضًا. نلمح الحضور الذكوري من الخلف، يبدو للناظر إلى اللوحة ظهر الشخص المعتقل وبروفايل وجهه الجانبي. ترسم الفنانة على كامل الكتلة المصورة، الظهر البشري واللوحة معًا خطوطًا باللون الأخضر القاني، هي تمثل القضبان الحديدية للسجن، كما تمثل آثار التعذيب أو الضرب على الظهر في الآن عينه. تتحول قضبان الحديد للزنزانة إلى آثار التعذيب على ظهر المعتقل. وأخيرًا نذكر اللوحة المخصصة لزيارات أهالي المعتقلين في السجن المركزي. تجسد الفنانة، كما نرى في اللوحة، وجه الزائرة من خلف الشباك الحديدي الذي يفصل السجين عمن يزوره، يبدو وجه الزائرة كأنه انعكاس من الذاكرة أيضًا.

وإن كان معرض الفنانة «عزة أبو ربيعة» يتابع يوميات المُعتقلات، فإن ممارسات المُعتَقِلين هي الأكثر تواترًا في الأعمال الفنية المتعلقة بالاعتقال، خصوصًا ممارسات التعذيب. يظهر التعذيب ثيمة أساسًا في الأعمال الفنية المتعلقة بالاعتقال. في عام 2013، وفي معرض في مدينة «أربيل» قدم الفنان «عمر حمدي مالفا" مجموعة رسوماته بعنوان "لا تقتل". شدد فيها على تقديم الحالة التعبيرية للجسد الخاضع للتعذيب. لا نشاهد في الرسومات أفعال الضرب أو الجلد، ولكننا نرى الأجساد فقط، وهي نحيلة، بألوان بين الرمادي والأسود، مقيدة من الأذرع، وفي لوحة أخرى تكون مقيدة من عند الساق، ومربوطة إلى حامل خشبي يجعلها متدلية في الهواء. يبرع الفنان في الخيارات الفنية، واللونية، والأسلوبية، التي تشحن اللوحة بالتعبير المراد منها، وهي إدانة معاناة المعتقلين في أقبية السجون من خلال نقل حالهم المعنوية، والنفسية، والجسدية أيضًا عبر العمل الفني.



من مجموعة «لا تقتل»، عمر حمدي مالفا، معرض أربيل، 2013.

في عام 2014، وفي معرضها بعنوان «بورتريهات الحرب الأهلية» قدمت الفنانة «سارة شمة» مجموعة من اللوحات المستمدة من ممارسات التعذيب وحالاته. كتبت الناقدة «ساشا كرادوك" عن أسلوب الفنانة في هذا المعرض: «يجمع أسلوب سارة شمة في هذا المعرض بين الواقعية والرمزية»[12]. من المهم الإشارة إلى الأسلوب الذي أشارت إليه الناقدة، فاللوحات التي تقدمها الفنانة في هذا المعرض لا تسعى إلى التوثيق، كما سنرى في تجارب فنية تالية، وإنما هي تقدم رؤية عن: أدوات التعذيب، وضعيات التعذيب، والحالات النفسية الذهنية والجسدية للخاضع للتعذيب. في لوحة بعنوان "لحم" نجد الشاب الخاضع للتعذيب مقيدًا بسلاسل من يديه وقدميه إلى الأعلى، يتأرجح في الهواء بجسده المتدلي للأسفل. جسد عارٍ معلق، وينظر مباشرة إلى الناظر إلى اللوحة. إن ما يميز لوحات "سارة شمة" في التعبير عن التعذيب هي الحرص على نقل الحال الذهنية والنفسية والجسدية للخاضع للتعذيب، والشحنة التي تبثها الفنانة في اللوحات من خلال ضربات الفرشاة لتصبح قادرة على نقل قسوة فعل التعذيب، وعبثيته، ووحشيته.

(12) من البيان الخاص المرافق للمعرض، بورتريهات الحرب الأهلية، سارة شمة، 2018.

معرض «بورتريهات الحرب الأهلية»، سارة شمة، لندن، 2014.

يكتب الروائي «مصطفى خليفة» في روايته «القوقعة» المخصصة لتجربة الاعتقال الشخصية له، عن الشعور الجسدي في لحظات التعذيب، هذا الوصف هو ما تقاربه بصريًا لوحات الفنانة «سارة شمة»: «الجسد! يزداد الخدر وينتشر، ويعم الألم ويتعمق، وتصطك الأسنان. من اللسان وحتى المستقيم ارتجاف واحد: الأنف، الأذنان، الكفان، القدمان، كل هذا ليس من الجسد. تتساقط الدموع بردًا وبكاءً فتتجمد على الخدين وزوايا الفم المرتجف، والسؤال: متى سأسقط أرضًا»[13].

ما يحاوله الأديب «مصطفى خليفة» تجسيده عبر اللغة من محاولة وصف صورة الجسد، إلى الدخول عميقًا للتعبير عن احساسات الجسد، ومن ثم العودة إلى وصف وضعية الجسد، والمشاعر بين البكاء والتجمد، هي المحاولات البصرية التي يمكن أن نتلمسها عند تأمل لوحات الفنانة «سارة شمة». في أكثر من لوحة نرى رؤوسًا بشرية ذكورية وأنثوية ملفوفة بنايلون، وكأنها تخضع لعملية خنق. نرى أيضًا أدوات التعذيب كالشنكل، والحبل، والقيد، كلها حاضرة في اللوحات. لكن الفنانة تركز على رسم تعابير الوجوه، ونظرات العيون، وتعابير الألم، وحالات العذاب. لا تكتفي التعابير الإنسانية في هذه اللوحات أن تنقل لنا حالة التعذيب، بل هي تسعى لقول ما هو أكثر شمولية وأوسع من محض لحظة التعذيب، إنها تنقل الألم بطريقة روائية. وفي واحدة من اللوحات ترسم الفنانة وجهها الشخصي في حالة الاختناق، كأنها ترغب أن تعيش بذاتية بصرية تجربة التعذيب. هذا العيش الذاتي – البصري هو نوع من التنويعات في التعبير عن موضوعة التعذيب لدى الفنانة. وإن كانت الفنانة قد عايشت هذه التجربة عبر التخييل فقط.

(13) مصطفى خليفة، القوقعة، ط7، (بيروت: دار الآداب 2019) ، ص 180.





تصوير ضوئي بعنوان الإذلال، الفنان سومر خضر، 2013.

يهجس السارد في رواية «القوقعة» في كيفية رواية الأحداث التي يعايشها في السجن: «أسئلة وأسئلة؟ أي عالم هذا الذي حشرت فيه؟ هل هذه البداية؟ ولكن، إلى أين؟ هل في إمكان أي كاتب أو سيناريست أو مخرج تخيل عوالم كهذه؟ أسئلة تطارد أسئلة»[14]. إن سلسلة الأعمال الفوتوغرافية للفنان "سومر خضر" تقدم واحدة من تنويعات الإجابة على هذه الأسئلة. فسلسلة صوره الفوتوغرافية تقدم ما يشبه المشاهدات السينمائية، تحوي مشهدًا وسردًا وشخصيات، وكلها تنويعات عن الممارسات المتعلقة بالتعذيب، وبالألم، مصورة بأسلوب مسرحي.

(14) المرجع السابق، ص35.

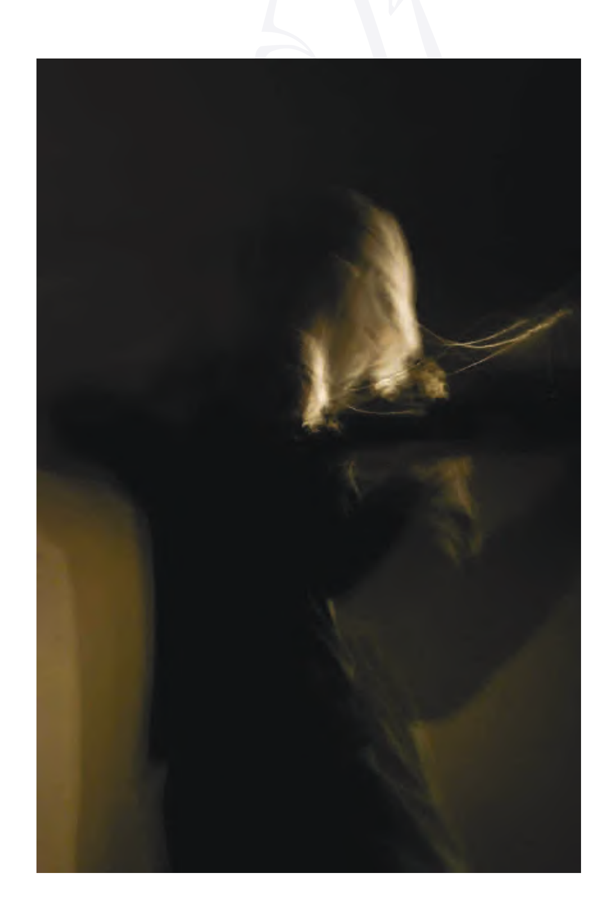
يكتب الفنان عن صورة ضوئية بعنوان «الإذلال»: «على مدى عصور من التاريخ البشري، لقد أدركنا أن الإذلال هو أحد أهم المناهج التي أتبعتها الديكتاتوريات»[15]. في الصورة نرى معتقلًا عاري الصدر، وُضع على رأسه كيس أبيض يخفي الوجه، ويخنقه. رغم أن الصورة ثابتة إلا أن الظلال اللونية للكتل المصورة تبينها في حالة حركة، كأن المشاهد يتابع صورة ثابتة لحركة مستمرة تعبر عن التعذيب أو الفعل الواقع على الجسد المعتقل. إن المشهد المصور فوتوغرافيًا مصنوع تخييليًا من قبل الفنان، لذلك يمكن تلمس أسلوبية سينمائية – مسرحية، بالأدق أسلوبية مشهدية لا تسعى إلى إعادة محاكاة الواقع، بقدر ما تسعى لإيجاد اللغة السردية الملائمة للحدث. مقابل المعتقل مطمش الرأس لا نجد محققًا أو سجانًا، بل شابًا شبيهًا بملابسه بالمعتقل، يؤدي حركة من التفجع على حال المعتقل.

في صورة ضوئية أخرى للفنان بعنوان «الخارج من ألمه» يصور جسد المُعتقل عاريًا، ملامح الوجه غائبة، ويؤدي حركة من الانكماش تجعل أطرافه كأنها متراكبة الأذرع والأكتاف. إن عنوان العمل الفني «الخارج من ألمه» يوحي باللحظة، بالحالة الحسية، بالحالة الجسدية التي أراد الفنان تجسيدها عبر هذه الصورة. بالإمكان الاستعمال في وصفها مع مجموعات صور أخرى من سلسلة الفنان «سومر خضر» عن الاعتقال، باعتبارها صورًا ضوئية تعبيرية عن هذه الموضوعة. وهي ثلاث صور تصور الجسد المعذب وحيدًا، مخنوقًا بكيس قماشي على الرأس، لذلك ملامح الوجه غائبة، هو جزء من تجربة الضياع التي يرغب الفنان الفوتوغرافي في نقلها من حال الخاضع للتعذيب إلى المتلقي الناظر إلى اللوحة. تشكل الصور الفوتوغرافية مجموعة من المشهديات التي تروي حال الخاضع للتعذيب النفسي، والذهني، والجسدي، توحي بالحركة والثبات في الآن عينه، توحي بالتعبير عن الألم وبالرغبة في الخلاص في الحركة الجسدية نفسها، توحي بالتحرر والانحباس في الحالة الذهنية العامة. الحضور الإنساني في كل منها يوحي بالعزلة، وبالعجز، وبالخضوع إلى الألم، وبالخضوع إلى رغبة التعبير عنه والتحرر منه في الآن عينه.

---

(15) من البيان المرافق للصورة، من على موقع الفن والحرية:
https//:www.facebook.com/search/top?/q20%%=D8%B3%D988%%D985%%D8%B12%%D8%AE%D8%B6%D8%B1&epa=SEARCH_BOX

في رواية «السوريون الأعداء» للروائي «فواز حداد» تنقسم ذات السجين الطبيب عدنان إلى ذاتين؛ الذات الأولى هي ذات الطبيب عدنان نفسه، أما الأخرى فهي ذات جديدة ولدت في السجن، وتحمل رقم السجين أي 77. يصف الكاتب لحظة انقسام الذاتين بالعبارات الآتية: «يغرق عدنان في تأملاته، ويغرق الرقم 77 في مخاوفه، ينتاب الأول اليأس، وينتاب الثاني الرعب. كلاهما يتراجعان نحو الداخل، حتى افترقا أكثر مما هما مفترقان، في داخل كان شديد الإظلام، يفقد كل منهما نفسه فيه»[16]. في واحدة من صور "سومر خضر" يستعمل الفنان تقنية التكرار، أي الازدواج. كأننا أمام تراكب صورتين بعضهما فوق بعض، ما يوحي بأن ذات المُعتقل في لحظة الصورة منقسمة إلى ذاتين؛ إنها الإيحاء بالفردانية – المنعزلة من جهة، والازدواجية – المتكاثرة من جهة أخرى.



تصوير ضوئي، الفنان سومر خضر، خارجًا من ألمه، 2012.

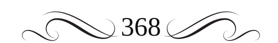
(16) فواز حداد، السوريون الأعداء، (بيروت: دار رياض الريس، 2014)، ص204.

يوظف الفنان «نجاح البقاعي» رسوماته الفنية لتوثيق ممارسات التعذيب. غاية التوثيق هي السمة التي تميز التجربة الفنية لهذا الرسام. وهي سلسلة رسومات بالحبر الأسود، نشرها بشكل واسع، ترافقها مجموعة من التصريحات والنصوص واللقاءات الصحفية التي وثق فيها الفنان معايشته تجربة المُعتقل. ترافق رسومات المعتقل معلومات تبين اسم عملية التعذيب المرسومة، ومكان ممارستها في السجون السورية.

كتب موقع «فرانس 24» عن أعمال الفنان «نجاح البقاعي»: «تثير الرسوم الكبيرة بالحبر الأسود الرعب، وتروي ما عاناه أو ما كان شاهدًا عليه هذا الأستاذ السابق في الفنون البالغ التاسعة والأربعين من العمر، أجساد محطمة عارية تحت ضربات الجلادين، عيون فزعة وغائرة، أيد يائسة تحاول دون جدوى حماية أعضاء جسمها الحساسة»[17]. تسجل اللوحات بالتتابع الأوضاع والممارسات التي يتعرض لها المُعتقل من لحظة الصعود إلى السيارة إلى الانتقال إلى السجن. تصور اللوحات أساليب التحقيق، وأنواع التعذيب المختلفة من الكرسي الألماني، إلى القفص الحديدي، لوحة مخصصة لطريقة تعذيب "بساط الريح" إلى التعليق في الهواء والضرب بالكرباج والقضبان الحديدية. رسومات "نجاح البقاعي" تركز على الأجساد، الأجساد المهشمة والمتهالكة من شدة التعذيب، الأجساد النحيلة، الأجساد المتراص بعضها فوق بعض، والجثث من الموتى. تركز شهادات الفنان على الأماكن الضيقة المكتظة بعدد المسجونين الذي يفوق مساحة المكان الاستيعابية. رسومات عن التجاور بين أجساد الأحياء وجثث الموتى، وعن عمليات نقل الجثث والتخلص منها بأقل أنواع الرعاية أو الاحترام. تظهر الرسومات كيف تنقل مجموعة من الرجال جثثًا، تحملها بالشاحنة أو تتخلص منها في مقابر جماعية.

(17) "نجاح البقاعي يروي برسومه معاناته مع التعذيب»، **فرانس 24**، (2018). https://2u.pw/xHxKW.

من مجموعة «بيروقراطية الموت»، رسومات الفنان نجاح البقاعي، 2016



يتميز مشروع رسومات «نجاح البقاعي» في الرغبة في التوثيق، إن العوالم في الرسومات المؤلفة من ألوان وحيدة هي الحبر الأسود على خلفيات بيضاء. ترسم الفرشاة الشخصيات، الأجساد، والممارسات بلون واحد، والغاية هي إعادة سرد ما جرى. في الفيلم الوثائقي «سجن تدمر» يعمل المخرجان «لقمان سليم ومونيكا بورغمان" على إعادة بناء سجن تدمر أمام المشاهد، لإعادة تجسيد الممارسات، واليوميات، والأحداث التي يرويها مسجونون لبنانيون سجنوا لسنوات في سجن تدمر. في هذا الفيلم، تستخدم المشهدية السينمائية لإعادة رواية الأحداث، وإعادة تمثيلها. تبدأ إعادة المحاكاة من إعادة بناء المكان الذي تمت فيه الأحداث، إلى الممارسات من التعذيب، أو تمثيل الأحداث التي عاشها المسجونون من تنظيم الطعام إلى تقاسم الأدوار. وتسرد على المشاهد القصص والحوارات التي اختارها المسجونون أنفسهم. يمكن القول، إن رسومات «نجاح البقاعي» تقدم المقاربة نفسها، تسعى إلى الغاية ذاتها التي بني عليها الفيلم الوثائقي «سجن تدمر». وهي غاية إعادة تجسيد الأحداث، وإن كانت في الفيلم الوثائقي تجسيدًا أدائيًا، وسمعيًا -بصريًا، وحكائيًا، فإن رسومات «نجاح البقاعي» تقدم المعادل التشكيلي لإعادة التجسيد هذه، فتحضر في رسوماته أيضًا شخصيات، وأداءات، وأفعالًا وممارسات، كما يحضر العنصر الحكائي بوضوح.

5. الاعتقال تجربة للمتلقي

تتميز تجربة الفنان «دينو أحمد علي» بعدد من الخصائص الفنية، أبرزها السعي نحو نقل تجربة الاعتقال بصريًا وحسيًا إلى المتلقي عبر تجربة تلقي العمل الفني. في معرضه بعنوان «حرية التوهم» تقسم الأعمال إلى نوعين من الأنواع الفنية: الصور الرقمية، وفن التجهيز.

في عمل التجهيز بعنوان «وجهة نظر – زاوية الرؤية»، يدخل المتلقي إلى صالة المعرض ليقابل خطوطًا بالأسود والأبيض ممتدة من الأرضية إلى الجدران، تلتقط صورته من قبل كاميرا مثبتة في الزاوية المقابلة من الصالة، تنقل مباشرة ما تسجله على شاشة، وعبر النظر من زاوية رؤية معينة، يبدو الزائر لعمل التجهيز وكأنه في حال اعتقال بصري. يكتب الناقد «محمد عمران» عن هذه التقنية: «هو تجهيز فني تفاعلي قائم على مفهوم الأنامورفوزي، أي إعادة تركيب الصورة المشوهة من خلال

النظر إليها من نقطة محددة، فتبدو تحت تأثير الإيهام البصري، حقيقية»[18].

أما الناقدة «نور عسلية» فتكتب عنه: «تسمح الكاميرا الموضوعة في الزاوية المقابلة من فضاء التجهيز بتصوير حركة الأشخاص داخل الفضاء، وتقوم بعرضها على الشاشة، مما يسمح للمتلقي بمشاهدة نفسه. وتسمح لنا الكاميرا بمراقبة ردود أفعال المشاركين، بالإضافة إلى جعلهم جزءًا من العمل الفني نفسه. هذا التجهيز التفاعلي يعتمد على العلاقة بين المرسل والمتلقي، وهو متنوع وفق عناصر أربعة: مفهوم المشروع الفني، تجارب الفنان في الوجود الواقعي، المرجعيات البصرية للمتلقي وتجربته داخل الفضاء»[19].

في كتابه «العمل الفني وتحولاته بين النظر والنظرية» يكتب المؤلف «خليل قويعة" عن الحركة التفاعلية للجسد الناظر، حيث يصبح المتلقي أمام العمل الفني ذاتية خلاقة تبصر وتتلمس وتسمع وتشعر بحرية في إطار تجربة جسدية حية، وتقول في هذا الصدد الفنانة "ليجيا كلارك": "إن إشراك الجمهور يتم بغاية مساءلة البناء النفساني للذات نفسها"[20]. أما الفنان نفسه، دينو أحمد علي فيكتب عن هذا الجانب من التفاعلية البصرية: "عناصر المشهد البصري غالبًا ما تكون غامضة، لذلك فإن الذهن لا يتوقف عن تأويل الإشارات ليبني تأويلًا للصور لتصبح حاملة للمعنى. في الحقيقة، إن الدماغ لا يتوقف البحث عن معنى في كل ما يقابله، حتى لو كانت الإشارات التي يتلاقاها خالية من المعنى"[21].

(18) محمد عمران، «دينو أحمد علي: المتفرج مستدرجًا إلى زنزانة "، **موقع العربي الجديد**، (1 نيسان 2015).
https2//:u.pw/xwLP1.

(19) نور عسلية، حرية التوهم: دينو أحمد علي، (باريس: منشورات أوربيا 2015) ص10.

(20) خليل قويعة، العمل الفني بين النظر والنظرية، محاولة في انشائية النظر، (الدوحة: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات2018)، ص210.

(21) أحمد علي دينو، من البيان الخاص بالمعرض الفني «وجهة نظر»، باريس، 2014.

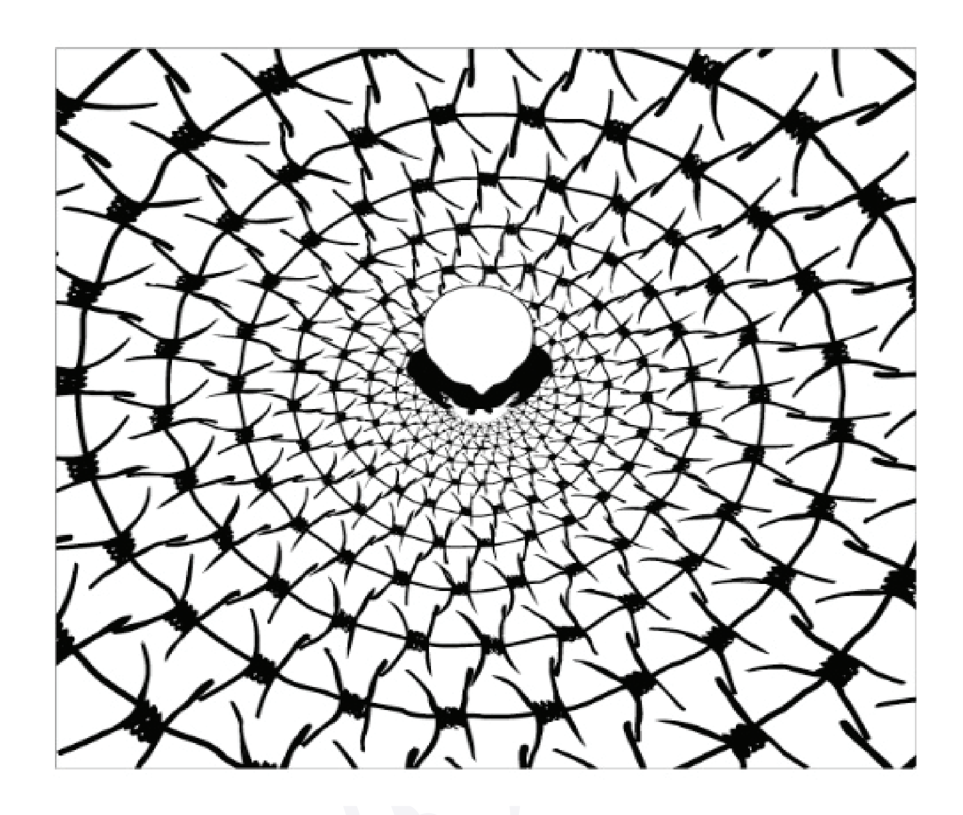




تجهيز من معرض حرية التوهم، دينو أحمد علي، غاليري يوربيا، 2015.

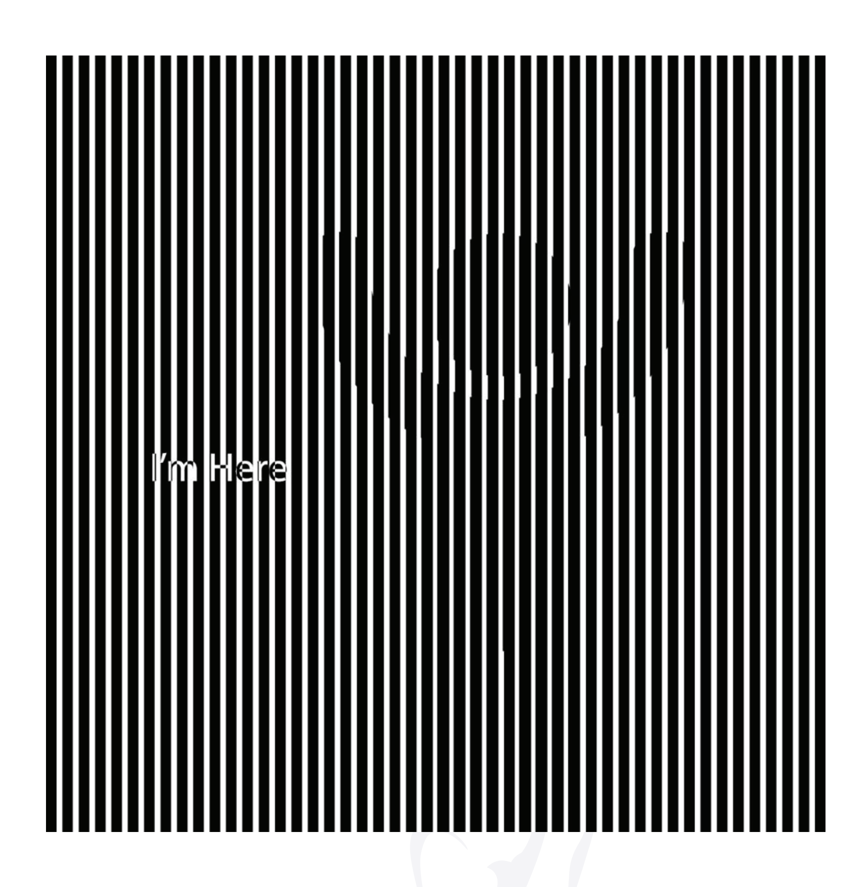
إن تجربة الاعتقال الحسية – البصرية التي يعتمدها الفنان دينو أحمد علي لنقلها إلى المتلقي كتجربة للعمل الفني في أعماله من فن التجهيز، تتجلى أيضًا بوصفها ركيزة أساسًا في أعماله الرقمية التي تعتمد عل تقنية «الأوب آرت"، وهي مجموعة من الصور المنفذة رقميًا والمطبوعة على مادة البوليستر، حيث يناغم الفنان بين الخطوط البيض والسود المكرورة والمتجاورة، ليخلق للناظر إلى اللوحة المعنى المراد إرساله. يعتمد هذا النوع من التوزيع الهندسي البصري لأشكال مكرورة أو مينمالية-تقليلية، على نظريات الهنغاري «فيكتور فازاريلي"، والفنانة البريطانية "بريجيت لويز رايلي".

مجموعة من الرسومات التي حققها الفنان ضمن هذا الأسلوب تتعلق بموضوعة الاعتقال. في لوحة بعنوان «سلك شائك» تتابع العين موتيف السلك الشائك يتكرر بطريقة لولبية من أسفل عمق اللوحة إلى أعلاها عند الطرفين. العين الناظرة إلى الصورة تعيش تجربة الاعتقال من خلال تكرار «الموتيف" نفسه في الصورة، ما يحبس البصر بحركة لولبية، تكرارية. تحضر التقنية ذاتها في لوحة بعنوان "سجن إفرادي" حيث نرى الحضور الإنساني من منظور علوي يقف في منتصف قلب الصورة، بينما يتكرر من حوله "موتيف" القضبان الحديدية للسجون. في اللوحتين كلتيهما تتابع العين الناظرة الشكل الهندسي المتشكل من التقنيات التي اختارها الفنان، فتأسر العين بحال من التكرار الكثيف لعناصر تتعلق بالمُعتقل مثل الأسلاك الشائكة أو القضبان الحديدية. إن العين الناظرة إلى اللوحة هي التي تدخل في مدار التكرار والاعتقال داخل العناصر التي يقدمها العمل الفني.



تصميم بعنوان «أسلاك شائكة»، دينو أحمد علي، 2015

وعند الحديث عن الاعتقال في أعمال الفنان «دينو أحمد علي»، لا بد من التوقف عند عمله بعنوان «أنا المعتقل أنا هنا» الذي يضع المتلقي أيضًا أمام تجربة تفاعلية مع الصورة. تتألف الصورة من مجموعة من الخطوط السود والبيض التي تشكل ما يشبه قضبان المُعتقل، كُتب داخل الصورة باللغة الإنكليزية عبارة «أنا هنا»، وعند التدقيق بالشكل البصري المتشكل داخل اللوحة، تلمح العين حضورًا إنسانيًا متواريًا خلف هذه الخطوط المتراصة. ينجح هذا العمل بتحقيق ازدواجية الظهور والاختفاء المتعلقة بالشخص المُعتقل، هو غائب عن الانطباع الأول الذي تخلفه الصورة في بصر المتلقي، لكنه ما يلبث أن يحضر عند فك البنية الهندسية التي بنيت عليها الصورة، إنها تجربة لذهن المتلقي عبر حاسة البصر، ليدرك جدلية الحضور والغياب التي يعايشها المعتقل في الذاكرة الجمعية.



تصميم بعنوان «أنا المعتقل هنا»، دينو أحمد علي، 2015

6. الاعتقال الجندري

إضافة إلى الاعتقال بالمعنى السياسي، يمكن الإضاءة على تجارب فنية تناولت موضوعة الاعتقال الثقافي، وخصوصًا ذلك المتعلق بالنوع الاجتماعي، أو التمييز المبني على أساس الجنس. في هذه الأعمال يظهر الاعتقال الثقافي مفروضًا على جسد المرأة أو على فكرها. في مشروعها بعنوان «الديكتاتورية الجديدة» تقدم الفنانة «هبة الأنصاري» تنويعات على أداة الاعتقال التي فرضتها قوى التشدد الديني على المرأة في المناطق الخاضعة لسيطرتها. يشكل النقاب المفروض على وجه المرأة المفردة البصرية الأساسية في هذا المشروع من التصوير الضوئي. تقدم إحدى الصور الفنانة نفسها، وهي

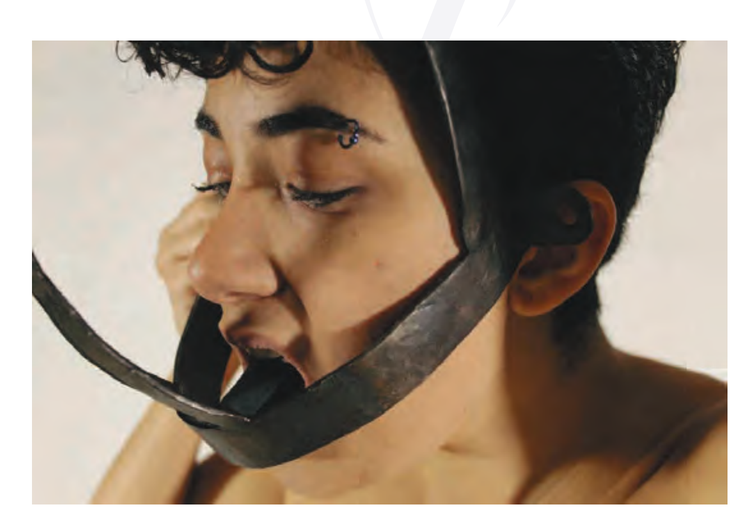
ترتدي النقاب الذي يحجبُ كامل الرأس وكامل الوجه، تبقى العيون وحدها ظاهرة للعين الناظرة. تدين الفنانة في مشروعها هذا النقاب المفروض على المرأة، بوصفه واحدًا من أدوات الاعتقال. يتابع المشروع في مجموعة الصور الفوتوغرافية الآتية تنويعات على النقاب مصنوعة من قبل الفنانة. يظهر النقاب في مجموعة الصور هذه يحمل عنصرًا ساخرًا في مظهره الماثل أمام المتلقي بحيث يمكن تلقي هذه المجموعة من الصور الفوتوغرافية بوصفها تنويعات ساخرة على النقاب كأداة اعتقال.



من مجموعة الفوتوغراف «الديكتاتورية الجديدة»، هبة الأنصاري، 2016

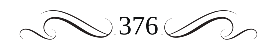


تخصص الفنانة «ريتا أديب» في معرضها الذي يحمل عنوان «في ذكرى الأبوية» عملًا من فن التجهيز بعنوان «اللجام، التاج، والجزرة» لموضوعة اعتقال الجسد الأنثوي من قبل الرجل. يحاول العمل تجسيد، توثيق أدوات استعملت في فرض السلطة الذكورية في التاريخ على المرأة. يجد المتلقي نفسه أمام لجام حديدي: «وهو أداة استعملت في أوربا في القرن السادس عشر لمعاقبة وتعذيب وإذلال المرأة، توضع هذه الأداة حول رأس المرأة وتضغط بجزء حديدي مسطح على اللسان لمنع المرأة من الكلام، ثم يقودها الرجل في الأماكن العامة من خلال ربطها بحبل ليخبر العامة بأنه قام بتأديبها»[22]. ارتدت الفنانة بنفسها هذه الأداة، لعيش التجربة ذاتيًا، وأضافت إلى معرضها أربع صور فوتوغرافية، تظهر فيها الفنانة تحت سلطة هذا وسطوته، القيد، أداة الاعتقال للجسد الأنثوي.



تصوير ضوئي بعنوان «اللجام، الجزرة والتاج»، معرض في ذكرى الأبوية، ريتا أديب، 2019

(22) ريتا أديب، من البيان الخاص بالمعرض: في ذكرى الأبوية، (بيروت: معرض الرميل، 2018).



رابعًا: خلاصات واستنتاجات

أقدم في الخاتمة مجموعة من الخلاصات والاستنتاجات المستمدة من التجربة النقدية البحثية في موضوعة الأعمال الفنية المتعلقة بموضوعة الاعتقال. تشمل الخلاصات والاستنتاجات كل فقرة من الفقرات الست التي قسمت إليها الموضوعة. وستتألف من مستويين: خلاصات واستنتاجات على مستوى الموضوعاتي، وخلاصات واستنتاجات على المستوى الفني.

1. الفنون المرافقة للحملات الناشطية المناهضة للاعتقال: على المستوى الموضوعاتي: مباشرةً، لجأت الحملات الناشطية إلى الفنون لتوظيفها في القضايا المدافعة عنها، وهذا يحيلنا إلى العلاقة بين المجتمع والفن، والدور الذي تلعبه الفنون في المجتمعات، ودورها في إطار طرح القضايا السياسية والاجتماعية. على المستوى الفني: حاول الفنانون العثور على المعادلات التشكيلية والرموز البصرية التي تساعدهم على إنتاج الأعمال الفنية المتعلقة بموضوعة الاعتقال. وهذا يفيد الناقد في إدراك أولى الأساسيات في عملية إنتاج الاعتقال فنيًا. وهي ضرورة العثور على المعادلات التشكيلية والرموز البصرية القادرة للتعبير عن الموضوعة، وإيصال الرسالة من المرسل الفنان إلى المرسل إليه المتلقي عبر لغة الفن التشكيلي.
2. الاعتقال والمكان: على المستوى الموضوعاتي: الاعتقال في المخيلة الجمعية مرتبط بمكان تحجز فيه الحرية الجسدية، وحرية التعبير، وحرية الحركة. على المستوى الفني: إن المكان ثيمة أساسية في الأعمال الفنية المرتبطة بالاعتقال. ما يجعل الحساسية المتعلقة بإدراك والمكان وتحليله ونقده، واحدة من الحساسيات الأساسية التي على الناقد اللجوء لها في حال الكتابة أو التحليل في الأعمال الفنية المتعلقة بالاعتقال.
3. الاعتقال والجسد: على المستوى الموضوعاتي: تجسيد حالات الجسد الذهنية، والنفسية، والمشاعراتية، وهو في حالة الاعتقال، واحدة من التجارب الأكثر حضورًا في التعبير عن موضوعة الاعتقال. على المستوى الفني: بمقدار ما أوصينا بحساسية عين الناقد تجاه موضوعة المكان في الأعمال الفنية عن



الاعتقال، نشير إلى الحساسية الأخرى الغاية الأهمية هي حضور الجسد في الأعمال الفنية المتعلقة بالاعتقال، ويتجلى هذا الحضور بثلاثة مستويات: الجسد المحجوب عن الحرية، الجسد الخاضع للتعذيب، الجسد في حالته التعبيرية عن الحالتين السابقتين كلتيهما.

4. الاعتقال والممارسات الإنسانية: على المستوى الموضوعاتي: هناك نوعان من أنواع التجسيد الفني للاعتقال عبر محور الممارسات الإنسانية؛ النوع الأول الأعمال الفنية التي تجسد يوميات المعتقلين، والأعمال الفنية التي تجسد ممارسات التعذيب. ويعدّ التعذيب واحد من أكثر الموضوعات ارتباطًا، وأكثر الثميات حضورًا في الأعمال الفنية المتعلقة بالاعتقال. على المستوى الفني: هناك أيضًا نوعان من الأعمال الفنية في مقاربتها لموضوعة الاعتقال؛ النوع التوثيقي الذي يوظف الفن في غاية توثيق ممارسات التعذيب، والنوع التعبيري وهي الأعمال التي تتناول التعذيب بوصفه موضوعة إنسانية، حسية، جسدية. يوظف العمل الفني تقنياته كلها في محاولة التعبير عنها.

5. الاعتقال تجربة للمتلقي: على المستوى الموضوعاتي: رغبة الفنان في توظيف التقنيات والأساليب الفنية لنقل تجربة الاعتقال إلى المتلقي عبر عيش تجربة العمل الفني. لقد وظف الفنان الفنون بغاية نقل هذه التجربة إلى المتلقي. على المستوى الفني: أطلعنا على مستويين من مستويات محاولات الفنان لتوظيف العمل الفني في نقل تجربة الاعتقال؛ المستوى الأول: التجربة البصرية، حيث يتحكم العمل الفني بحركة النظر داخل الصورة أو اللوحة ليفرض عليها حركة تكرارية تقليلية تماثل شعور الاعتقال. المستوى الثاني: التجربة الحسية، حيث استعمل فن التجهيز لتصميم أماكن، صالات معارض، توحي للزائر أي المتلقي بمعايشة تجربة الاعتقال جسديًا، ومن ثم حسيًا وذهنيًا.

6. الاعتقال الجندري: على المستوى الموضوعاتي: يمكن أن يجري الاعتقال خارج فضاء السجن. ويشمل الممارسات السلطوية التي تفرضها ثقافة على أخرى، جنس على جنس آخر، فرد على فرد آخر. والأعمال الفنية التي تشبه الممارسات السلطوية الذكورية على الجسد الأنثوي بفعل الاعتقال هي واضحة الرسالة. على

المستوى الفني: نلاحظ في الأعمال الفنية المتعلقة هذا القسم أنها تجارب نسائية، وأن الفنانات النساء وظفن جسدهن الذاتي كفنانات جزءًا من العمل الفني. فالمصورة الفوتوغرافية ارتدت النقاب الساخر الذي يدينه العمل الفني بوصفه أداة اعتقال، وقدمت في واحدة من الصور نفسَها فيه. وكذلك فنانة النحت، ارتدت التاج الحديدي الذي يعتقل الجسد النسائي بنفسها، والتقطت في صورة فوتوغرافية تجربتها في إدانة لأداة الاعتقال هذه. إن التجربة الذاتية في الاعتقال للفنانتين هي جزء من محاولات التعبير عن الموضوعة.

المصادروالمراجع

1. أبو ربيعة. عزة، «أثر» كتاب عن المعرض، (د.م: مؤسسة آفاق، 2015).

2. أفلاطون، المحاورات، زكي نجيب محمود (مترجمًا)، (القاهرة: الهيئة العامة المصرية للكتاب، 2001).

3. بيرنهارت. ج. هروود، تاريخ التعذيب، ممدوح عدوان (مترجمًا)، ط4، (دمشق: دار ممدوح عدوان 2017).

4. حداد. فواز، السوريون الأعداء، (بيروت: دار رياض الريس، 2014).

5. خليفة. مصطفى، القوقعة، ط7، (بيروت: دار الآداب، 2019).

6. ستون. أي. إس.، محاكمة سقراط، نسيم مجلى (مترجمًا)، (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2002)

7. عساف. روجيه، سيرة المسرح أعلام وأعمال العصور القديمة، (بيروت: دار الآداب، 2009)

8. عسلية. نور، حرية التوهم: دينو أحمد علي، (باريس: منشورات أوربيا، 2015).

9. قويعة. خليل، العمل الفني بين النظر والنظرية، محاولة في انشائية النظر، (الدوحة: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2018).

10. كوك. مريام، سورية الأخرى: صناعة الفن المعارض، حازم نهار (مترجمًا)، (الدوحة: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2018).

11. ويليامز. ريموند، المأساة الحديثة، سميرة بريك (مترجمًا)، (دمشق: وزارة الثقافة، 1985).



المركز الوطني للفنون البصرية في دمشق العالمية والسُخرة وقيمة الفن الوطني دراسة حالة

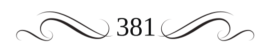
عمار المأمون[1]

ملخص البحث

تسعى هذه الدراسة السوسيو-فنية إلى تسليط الضوء على المركز الوطني للفنون البصرية في العاصمة السورية دمشق الذي افتتح عام 2015، وذلك عبر دراسة آلية عمله، قبل الافتتاح وبعده، إذ حللنا صورته العلنية، وعلاقتها مع سياسة النظام السوري الثقافية، في الوقت ذاته تسليط الضوء على نظام تعامله مع الفنانين الهواة عبر السخرة والاحتكار. حاولنا أيضًا تحديد القيم السياسية التي تضاف إلى الأعمال الفنية التي تعرض فيه بعيدًا عن الحكم الجمالي، هذه القيم تتجلى بـ«العالمية» و«إعلاء الأيديولوجيا الوطنية»، وحللنا عملًا واحدًا ضمن معرض واحد أقيم في عام 2019، في سبيل رصد العلاقة بين مكونات العمل الفني الجمالية والسياق الذي تظهر ضمنه.

قرأنا بداية الصورة التي يروج فيها المركز لنفسه بتحليل الأخبار والتقارير الرسمية، لفهم الأسلوب والخطاب الذي يُوصف به المركز بأنه «منارة فريدة في الشرق الأوسط»، و«دليل على استمرار الحياة في سوريا برغم الحرب»، كذلك اعتمدنا على المقابلات الشخصية لمعرفة آليات إنتاج الأعمال الفنية ضمنه، ورصد الاختلافات بين الصورة الرسمية والحكايات اللارسمية، تلك التي تختفي خوفًا من التهديد الذي يشكله انتقاد مؤسسات النظام السوري.

(1) عمار المأمون: كاتب وصحافي سوري.



يهدف البحث في النهاية إلى رصد أسلوب استعراض الثقافة الوطنية في سورية، والإشارة إلى العلاقة بين «فضاء العرض» و «العمل الفني»، وأثر الأول في القيمة الجمالية التي تصبح ثانوية أمام سطوة السلطة الوطنية الثقافية.

المقدمة المنهجية

مشكلة البحث

يكوّن المركز الوطني للفنون البصرية في العاصمة السورية دمشق فضاءً فنيًا ومتحفيًا واستعراضيًا يحتفي بالفن الوطني ويروج للفنون التي تنتج داخل سورية من قبل الهواة و»الفنانين»، المساحة التي تبدو مخصصة للإبداع الفني والحوار، تخفي وراءها أيدولوجية سياسية تروج لأيدولوجيا النظام السوري محليًا وعالميًا، عبر استعراض الأعمال الفنية، وادعاء استقلاليتها عن السياق الذي تنتج وتعرض فيه، ليصبح المركز امتدادًا للمؤسسات التي ترسخ السياسة الرسمية وتشكل واجهة «جمالية» لها، في الوقت ذاته يعمل المركز من الداخل وفق عقلية احتكارية وسلطوية، لا توظف الحكم الجمالي في اختيار الأعمال بل المعايير السياسية والأيديولوجية، ما يهدد مفهوم «الفنان»، واستقلال الحكم الجمالي، وأسلوب تقييم العمل الفني الذي قد يتحول إلى «سلعة» أيديولوجية تُستهلك في سبيل استعراض الحكاية الوطنية وتكوينها.

أهمية البحث

1. تسليط الضوء على فضاء فني- وطني خاضع لسلطة النظام السوري وسياساته الثقافية.
2. فهم آلية عمل الفنون وإنتاجها في سورية، والتعرف إلى القنوات التي يمر بها العمل الفني قبل عرضه.
3. تسليط الضوء على سياسات إنتاج الحكم الجمالي الرسمي في سورية، والموقف الأيديولوجي وراءه.

أهداف البحث

1. الإشارة إلى الاختلاف بين الصورة التي يقدمها المركز الوطني للفنون البصرية عن نفسه وآلية عمله من الداخل.
2. تحديد «القيم» التي يتم على أساسها اختيار الأعمال الفنية التي تعرض علنًا وعلاقتها مع السلطة السياسية.
3. توضيح العلاقة بين مكونات العمل الفني والسياق الذي تُستعرَض ضمنه في ظل الهيمنة الثقافية في سورية.

منهجية البحث

اعتمدنا في هذه الدراسة على أدوات ومفهومات تنتمي إلى سوسيولوجيا الفن والدراسات الثقافية في سبيل رصد العلاقة بين السلطة السياسية ومؤسساتها وبين العمل الفني والحكم الجمالي- esthétique jugement، مُتبنين موقفًا نقديًا يرى في العمل الفني جهدًا جماليًا إما للاختلاف عن الشكل القائم أو ترسيخه، أي نعدّ تحليلنا ينتمي للنظرية النقدية لا الدراسات الجمالية البحتة.

وظفنا المنهج التاريخي حين حديثنا عن نشأة المركز الوطني للفنون البصرية في دمشق، معتمدين على الأخبار والتقارير والقرارات الرسمية والمعارض العلنية، وربطها بالسياق السياسي والثقافي الذي مرت به سورية منذ تقرير إنشاء المركز حتى الآن. اعتمدنا أيضًا على اللقاءات الشخصية مع عدد من الفنانين الذي عملوا في المركز أو شاركوا في نشاطه، وذلك لفهم آلية عمله من الداخل وديناميكية إنتاج الأعمال وعرضها ضمن الورشات التي يقيمها.

بالنسبة إلى تحليل الأعمال الفنية المذكورة والإشارات إليها تبنينا موقفًا جماليًا يرى مكونات العمل الفني امتدادًا لتاريخ الفن المحلي والعالمي من جهة، وجزءًا من الخطاب السياسي من جهة أخرى.

المقدمة

يرسم عبد العزيز علوان في كتابه « منعطف الستينات في تاريخ الفنون الجميلة المعاصرة في سوريا» صورة شديد البهجة والحيوية لافتتاح أول صالة (Gallery) خاصة للفن التشكيلي في دمشق في 1960/10/20، فصالة "الفن الحديث العالمي" الواقعة في موقف الفردوس مقابلة بناء محافظة دمشق، احتفت بفناني تلك المدة ومثقفيها، واحتضنت أبرز الأسماء التشكيلية في سورية، كما كان سكان العاصمة "يصعدون عبر الدرج الأزرق (للصالة) الضيق أفواجًا أفواجًا"[2]، خصوصًا أنها افتتحت مع اقتراب الانفصال عن مصر، والمناخ السياسي حينئذ يبشر بانهيار مشروع الوحدة العربية، ما جعل المثقفين والفنانين «يشتهون الحديث في كل أمر ما عدا السياسية»[3]. وفي خضم حديثه عن هذا الافتتاح والجو الثقافي والنجاحات "التشكيلية" نقرأ عبارة "فافتُتح معهد عال للفنون الجميلة في دمشق في 18-11-1961، ومهد لقيام كلية الفنون الجميلة عام 1963"، وفي أثناء تصفح الكتاب[4] نشاهد صورًا لنجاح العطار، وزيرة الثقافة آنذاك، وهي تفتح الصالة.

افتتاح الكليات والأكاديميات الوطنية للفنون، يرتبط باستراتيجية «تقنين الفن»، أي تنظيم تعريفات الفنان، ومؤهلاته، وأسلوب عمله، وهذا ما نقرؤه على موقع اتحاد الفنانين التشكيلين في سورية، فالفنان التشكيلي هو «هو الفنان المحلي الممارس للمهنة سواء كان من خريجي الفنون الجميلة أو المتميزين من خريجي معهد الفنون التطبيقية، أو من غير حملة الشهادات ممن لهم إنتاج فني متميز وفق الضوابط التي يحددها النظام الداخلي»[5]، والهدف الثاني هو الانتقال بالفن الوطني

(2) عبد العزيز علوان، منعطف الستينات في تاريخ الفنون الجميلة المعاصرة في سوريا، ط1، (د.م: غاليري أتاسي، 1998) ص9.

(3) المرجع نفسه، ص9

(4) المرجع نفسه، ص17

(5) اسم الكاتب غير معروف، "تعريف الفنان التشكيلي"، اتحاد الفنانين التشكيليين في الجمهورية العربية السورية"، (د.ت)، http://artsyria.com/?page_id=28



من مرحلة «المهنة اليدوية» و»الإلهام البوهيمي"[6] إلى نظام المهارة والكفاية والمعرفة الفنية، وهذا ما نقرأ في رسالة كلية الفنون الجميلة في سورية المنشورة في موقعها الألكتروني، فهدف الأكاديمية هو "تأهيل المواهب الفنية في أقسام الكلية المختلفة، بمستوٍ عالٍ من المعرفة والمهارات، بما يواكب مسيرة الفن وتاريخه في المحيط العربي والعالمي"[7].

تشير الباحثة الفرنسية ناتالي هانيش في كتابها «النخبة الفنية- الامتياز والتفرد في النظام الديمقراطي» إلى أن نشوء الأكاديميات الفنية والقوانين الناظمة لعملها، يهدف إلى خلق مساواة بين الأفراد العاملين في الفن، وتقنين نتاجهم وملكيته و طبيعة مهنتهم في المستويين السياسي والإداري، كذلك ضبط الانتماء إلى «القطاع الفني»، فاستقلال هذا القطاع يرتبط «بعدد الوسطاء بين لحظة الإنتاج ولحظة التلقي»[8] ، وضبط «نظام المؤهلات»، و»نظام القيم».

في الحال السورية، لا يمكن القول إن القطاعات مستقلة، فالوسطاء الذين يضبطون مراحل تلقي العمل الفني، تابعون للمؤسسة الرسمية، ذات المعايير السياسية، فضلًا على أن نظام الموافقات اللاحق على عملية «إنتاج» العمل الفني، تضبطه السلطة السياسية، خصوصًا أن المادة 14 من النظام الداخلي تشير إلى أنه من واجبات العضو في نقابة الفنانين التشكيليين «المساهمة بتقديم الاعمال الفنية التي يقررها المكتب التنفيذي او مجلس الفرع المختص في المناسبات القومية والوطنية والنقابية مقابل بدل تحدده الجهة التي قررت التكليف «[9] هذه المادة تجعل من الفنان ومنتجه جزءًا من تكوين الهوية الوطنية السياسية وعلاماتها ورموزها، هذه العلامات والرموز شكل

(6) تشير ناتالي هانيش في كتابها «النخبة الفنية- الامتياز والتفرد في النظام الديمقراطي»، أن الفنان البوهيمي هو الذي يكرس نفسه للفن لأجل الفن، هو خارج النظام الاقتصادي والقانوني، ويرى نفسه متفردًا كونه يختلف عن باقي الناس بسبب موهبته.

(7) اسم الكاتب غير معروف، «رسالة الكلية»، (جامعة دمشق، د.ت).
http://damascusuniversity.edu.sy/finearts/?lang=1&set=3&id=323، 2020/06/01

(8) Nathalie Heinich, L'Élite Artiste: Excellence et Qualité en Régime Démocratique. Ed 1, (Paris: Gallimard, 2005), P70.

(9) الكاتب غير معروف، "القرار رقم (1217) النظام الداخلي لاتحاد الفنانين التشكيليين في الجمهورية العربية السورية"، اتحاد الفنانين التشكيليين في الجمهورية العربية السورية، اتحاد الفنانين التشكيليين، (د.ت)، 1/06/2020، http://artsyria.com/?page_id=1725



من أشكال الهيمنة الاستعراضية في سورية بحسب تعبير الباحثة الأميركية ليزا ويدن، إذ «يستهلك» المواطنون الرموز والأشكال الجمالية الوطنية العلنية، ويتبنونها، على الرغم من عدم تصديقهم إياها، وذلك في سبيل تحديد انتمائهم إلى الكتلة المطيعة من المواطنين.

مشكل العلاقة بين الفن والسلطة في الحال السورية يتجاوز التنظيم البيرقراطي والإداري الذي تتخفى وراءه أهداف السلطة(10)، فشخص الفنان يوظف من قبل السلطة التي تحتويه، وتقربه منها، سواء بوصفه فاعلًا سياسيًا(11) أو عبر تبني أعماله(12) ضمن فضاءاتها الرسمية، هذه السياسة بلغت أوجها مع استلام بشار الأسد السلطةَ في سورية وتطبيق ما يُسمى «سياسة التنوير»، التي لا ترتبط فقط بالتقانة والتطور التكنلوجي بل بالفنون المختلفة، وظهور بشار الأسد وزوجته أسماء الأخرس في عدد من الفضاءات الفنية لحضور ما فيها من نشاط، واستعراض علاقة شخوص السيادة مع المنتجات الفنية والفاعلين الثقافيين.

---

(10) تشير الباحثة دوناتيلا ديلا راتا إلى ما يسمى «استراتيجية الهمس» وهي: «ميكانيكية الاتصلات التي تقوم عبرها الأطراف بالنقاش والاتفاق حول مسائل تستحق أن تسود في المنصات الإعلامية... هي أسلوب للاتصال بين المنتجين الثقافيين والقوة السياسية... عبره يعبر الطرفين عن احتياجاتهما والمسائل التي يجب أن تظهر على وسائل الإعلام.... الهمسات ليست أوامر عامودية في انتقالها من أعلى الهرم إلى أسفله.. بل منتجو الثقافة أيضًا يهمسون للسلطة بذات القوة»
Donatella Della Ratta, Shooting a revolution: Visual media and warfare in Syria, ED 1, (United Kingdom :Pluto Press, 2018) p42

(11) تنقل دوناتيلا ديلا راتا في كتابها «Shooting revolution” على لسان اللذين التقت بهم الآتي: ”إن لقاء منتجي التلفاز والممثلي مع متظاهرين دوما للتفاوض معهم عوضًا عن الدولة، هو علامة على ضعف الدولة نفسها، وغياب مؤسسات لتقوم بهذا العمل»
Donatella Della Ratta, p40

(12) أثير الجدل عام 2015 حين ظهرت لوحة للفنان السورية المعارض منير الشعراء في على جدار وراء بشار الأسد في واحد من اللقاءات الرسمية، وكان رد الشعراني حينئذ «اللوحة ليست ملكًا أبديًا للفنان»، لمزيد من التفاصيل، من الممكن مراجعة مقال: راشد عيسى، « لوحة لفنان سوري معارض تظهر وراء بشار الأسد في إحدى مقابلاته: منير الشعراني: اللوحة ليست ملكًا أبديًا للفنان»، القدس العربي، 2015/09/19.



«قيمة» الفنون الوطنية

السياسة الهادفة لاحتواء العمل الفني والفنانين بوصفهم جزءًا من الخطاب الرسمي أو شبه الرسمي في سورية في عهد الأسدين؛ تظهر في القرارات السيادية لإنشاء مراكز فنية وطنية، إذ أمر حافظ الأسد ببناء دار الأوبرا في دمشق علم 1971، إلا أنها لم تنتهِ في حياته، وفي عام 2004، افتُتحت الدار رسميًا من قبل بشار الأسد، ويشير زياد عدوان في دراسة منشورة له بعنوان «دار الأوبرا في دمشق و حالة الاستثناء في سوريا» إلى أن النظام السوري عمل على «بقرطة المسارح، مغيرًا وظيفتها في خلق التنوع ضمن دولة شمولية، فهذه المؤسسات تم تنظيمها بشكل متزايد لنشر العداوة والخلاف»[13] مشيرًا في ذلك إلى الوسط الثقافي السوري المسرحي.

الأمر متشابه مع الفن التشكيلي، فهناك سعي لخلق فضاء «وطني» رسمي، يعبر عن الثقافة الرسمية، خصوصًا في ظل ظهور الصالات الخاصة التي جعلت سوق الفن السوري يمتد في العالم العربي و العالم، إذ بدأ العمل عام 2008 بالتزامن مع فعالية دمشق عاصمة الثقافة على إنشاء «المركز الوطني للفنون البصرية»، وبعد ثمانية أشهر من بداية التظاهرات في سورية، أصدر الأسد المرسوم التشريعي رقم /123/ تاريخ 3- 10-2011، وبموجب المادة الثانية منه «يحدث في جامعة دمشق (المركز الوطني للفنون البصرية)، وتكون له الشخصية الاعتبارية والاستقلال المالي والإداري، ويرتبط بجامعة دمشق»[14]، وافتتحته في عام 2015 نجاح العطار نائبة وزير الجمهورية للشؤون الثقافية.

هناك ملاحظات عدة بخصوص هذا المركز ترتبط بالتوقيت، فالتأسيس كان عام 2008، ضمن العام الذي شهدت فيه سورية عمومًا، ودمشق خصوصًا، انفتاحًا ثقافيًا على العالم بسبب فعاليات دمشق عاصمة الثقافة العربية، لكن، صدور مرسوم التأسيس بعد اندلاع الاحتجاجات في سورية

---

(13) Ziad Adwan, "The Opera House in Damascus and the 'State of Exception in Syria." New Theatre Quarterly 32.3 (2016): P 231

(14) اسم الكاتب غير معروف، "المركز الوطني للفنون البصرية»، (جامعة دمشق، 2015)، http://damascusuniversity.edu.sy/srd/index.php?lang=1&set=3&id=375،



بوصفه جزءًا من الإصلاحات الموعودة على الصعيد الفني، خصوصًا أن الفنانين لعبو دورًا سياسيًا في سورية، وشكلوا واحدًا من أطياف المعارضة، أو وُظِّفوا من قبل النظام السوري واجهات له[15]، وفي عام 2015، صرح في يوم الافتتاح غياث الأخرس، مدير المركز وعم أسماء الأسد وواحد ممن نشاهد صورهم في أثناء افتتاح صالة «الفن الحديث العالمي» في الستينيات بأن: «الحرب الإرهابية على سورية لم توقف عمل المركز في الفترة الماضية حيث تضم صفحة مركز الفنون البصرية على موقع التواصل الاجتماعي "فيس بوك" عددا كبيرا من أصدقاء المركز من غير السوريين في الخارج والذين أبدوا دعمهم لعمله في ظل الحرب التي تشن على سورية والظروف الصعبة التي نعيشها»[16].

يشير الأخرس إلى أن المركز يخاطب «الخارج» والفاعلين الثقافيين ضمنه عبر صفحة فايسبوك، أي لا عبر الأعمال الفنية أو الدعوات، بل عبر الإعجابات وأساليب الظهور في العالم الرقمي، الوسيط الذي كان تهديدًا للنظام السوري، وقدم حكايات و فنونًا وصورًا مختلفة عن تلك الرسمية، تصريحات من حضروا مشابهة، إذ نقرأ تصريح وزير التعليم العالي: «تأتي اهمية المركز من كونه رسالة لكل العالم»[17]، وتصريح وزير التربية: «هذا الإنجاز يؤكد للعالم أجمع أن الشعب السوري يحب الحياة»[18].

لا نعلم من هو «العالم» الذي يخاطبه المركز، الرطانة السياسية الرسمية هنا تخفي وراءها رسالة مفادها أن سورية بخير، ومستمرة في الإنتاج الثقافي، في الوقت ذاته، يقدم المركز ذاته كمساحة لصقل مهارة الجيل الجديد من الفنانين، وتعريفهم بتاريخ سورية الفني، وكأنه امتداد لل»أكاديمية» وخطابها الرسمي.

---

(15) استقبل بشار الأسد عدد كبير من الفنانين والفاعلين الثقافيين ليكونوا جزء من الثقافة الوطنية وتقديم الاستشارة ومفاوضة المتظاهرين في بدايات الثورة في سورية.

(16) الكاتب غير معروف، «الدكتورة العطار تفتتح المركز الوطني للفنون البصرية بدمشق.. الأخرس: المشروع هو الأول من نوعه في سورية والشرق الأوسط»، سانا، (2015)، 2015/11/30،
https://web.archive.org/web/20171001213428/http://www.sana.sy/?p=305407

(17) المرجع السابق

(18) المرجع السابق



هذه النزعة ذات الوجهين، «العالمية» و«سورية بخير»، إلى جانب تقديم فن نظيف أو مرضيّ عنه تندرج تحت "الحرب الإعلامية" التي يخوضها النظام السوري، الفاعلون في الفضاء الثقافي والفني ضمن الضوابط البيرقراطية و"استراتيجية الهمس" يتبنون الجماليات الوطنية أو ينتجونها بهدف "العالمية"، تلك التي تسعى إلى الاستعطاف وإثارة إعجاب "عدد كبير من أصدقاء المركز من غير السوريين في الخارج" بحسب تعبير غياث الأخرس، وهنا يطرح سؤال "قيمة" أو "جماليات" ما يُعرض ويُقتنى، خصوصًا أن ما ينتج داخل المركز "يتم اقتناءه بأكمله من قبل المركز، إلا في حال بيع قطعة، فيعوض صاحبها بنسبة محددة"[19]، هنا بالإمكان الاستفادة من رأي ناتالي هانيش إذ تشير إلى أن القطع الفنية الوطنية سواء كانت تراثية أو معاصرة، أي ما يُقرر بانتمائها إلى الدولة أو حتى الأكاديمية «يتحول فيها الجمال إلى لا-قيمة، ولا يتم توظيفه كمعيار للاختيار القطع التي يتم اقتناؤها ...ويفقد الحكم الجمالي قيمته العلمية"[20]، وتضيف أن الأمر إداري، وتظهر القيمة بسبب السياق الذي فيه الغرض و«يتحول الجمال من اللاقيمة إلى قيمة علنية»[21].

غياب الحكم الجمالي والقيمة عن العمل الفني حين «اختياره» من قبل المؤسسة يرتبط بـ«العلنية»، لكن أمام من؟، من هو الجمهور الذي تنتظره هذه الصالة ؟، هذه الأسئلة أجوبتها سياسية ترتبط أولًا بنظام الموافقات، أي من يسمح له بالعرض، ومن لا يسمح له، وثانيًا وهو الأهم، أن هذه «السلع» استعراضية، أي يتلاشى أثرها حرفيًا ومجازيًا بعد عرضها/ استهلاكها، و هذا ما سنشير له لاحقًا، لكنه قيمتها «السياسية» والعلنية ترتبط بتفعيل الفضاء الذي تعرض فيه، فمجرد وجود هذه المنتجات هو جزء من حكاية وطنية كبرى، تمثل تاريخيًا بديلًا من ذاك المرفوض أو المتهم بأنه «لا وطني»[22].

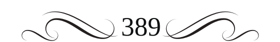
---

(19) "ح.و"، مقابلة شخصية، أجرى المقابلة عمار المأمون عبر الهاتف، دمشق، 1/6/2020
"ح.و": فنان تشكيلي مقيم في دمشق، رفض الكشف عن اسمه خوفًا على حياته، وأخبرنا عن تفاصيل العمل في المركز.

(20) Nathalie Heinich, Op.cit, P221

(21) IBID, P221.

(22) كثير من الاتهامات وجهت للفنانين الذين عارضو النظام السوري بوصفهم لا وطنين وغير سوريين، وتم فصلهم من النقابات الفنية.



ومثل حال أي متحف وطني[23]، صالة العرض هذه «جهاز تابع للدولة مهمته توجيه و تعليم الشعب... واستعراض قوة الطبقات الحاكمة في سبيل الترويج لقبول السلطة الثقافية للطبقة الحاكمة»[24]، لكن الاختلاف عن المتحف أن الصالة ليست مفتوحة طوال الوقت، بالرغم من امتلاكها أرشيف من الأعمال «يعلوه الغبار و يتعرض للسرقة دائمًا»[25]، هي لا تمثل «الشعب» وليست عن «الشعب» كما أن النسبة الأكبر من المعارض التي تقام ترتبط بفئة من «المحترفين»، والفنانين المكرسين (ما عدا حفل التخرج السنوي الذي يقام لطلاب كلية الفنون الجميلة)، المسؤولين في الوقت ذاته عن «الأكاديمية»، أي من يمتلكون سلطة تتجاوز الحكم الجمالي نحو ذاك المرتبط بالهابيتوس، أي خلق شكل من الاستعداد لتلقي الفن واستهلاكه وإنتاجه، ما يجعل الطلاب والمشاركين في المعارض اللذين لم ينالوا بعد لقب فنان من وجهة نظر إدارية، مساهمين في مراكمة أرشيف وطني – فني -خفي وهذا ما سنشير له لاحقًا، في ذات الوقت محسوبين على الخطاب الرسمي ذاك الذي يراهن على «العالمية» أو يظهر للعلن نتيجة استراتيجية الهمس.

بالعودة إلى مفهوم «العالم» و«الشعب»، نرى أنفسنا أمام فئتين؛ الأولى أي العالم، خارجية، يُشتبه بالصورة التي تمتلكها عن سورية، من ثم، لا بد من تصحيحها، والثانية هي الشعب، بحسب تعبير الأخرس نفسه «المارة الذين لا يعرفون ما يحصل في هذا المكان بالتالي لابد من دعوتهم إلى الداخل»[26]. هذا التصنيف "داخل" و"خارج"، لا ينسحب فقط على الأفراد، بل على الفنانين أيضًا، الصالة عبر معارضها تكرس الرموز الوطنية في "الداخل"، تلك اللاإشكالية، بل تحتفي برموز محددة، كما في معرض الفنان والمدرس نزار صابور، فمعرضه يحمل اسم «نواويس سورية» الذي

(23) يصف غياث الأخرس في وثائقي رسمي عن المركز بأنه يمتلك خصائص متحفية،
قناة السورية، المركز الوطني للفنون البصرية، Youtube، قناة السورية، 2018/10/09، طول الفيديو 42د،
https://www.youtube.com/watch?v=vPU2L3bg-6g

(24) Tony Bennett,The birth of the museum: History, theory, politics. ed1 (London: Routledge 1995). p109

(25) "ح.و"، مقابلة شخصية، أجرى المقابلة عمار المأمون، أجريت المقابلة عبر الهاتف،دمشق، 2020/6/1

(26) قناة السورية، المركز الوطني للفنون البصرية، Youtube، قناة السورية، 2018/10/09، طول الفيديو 42د،
https://www.youtube.com/watch?v=vPU2L3bg-6g

استعاد فيه "نحو 70 شخصية سورية معاصرة استحضرها هذا التشكيلي الشفيف في فضاءٍ واحد، معتبرًا إياهم جداره الاستنادي، وبوصلته الشخصية في ترميم العطب الذي خلفته الحرب في الأرواح. أيقونات نورانية تشع في الليل الطويل الداكن، كأنه يهتف: بهؤلاء سأحارب الخراب... من فاتح المدرس ولؤي كيالي ونذير نبعة إلى يوسف عبد لكي وصفوان داحول وأحمد معلا. وفي فضاء آخر، سنلتقي حنا مينه وسعد الله ونوس وأدونيس، وسنردد مقاطع شعرية مع محمد الماغوط، ونزيه أبو عفش، وممدوح عدوان، ومنذر مصري»[27]، ويضاف لهم كاتب الاقتباس السابق الكاتب خليل صويلح.

نحن أمام نزعة نوستالجية لزمن متخيل، يستحق فيه رموز الثقافة «صفة الأيقونة»، تلك العصية عن على الزمن، «الخالدة»، التي تمتلك قيمة استعراضية وصورية أكثر منها نقدية، وهنا نعود إلى الحكم الجمالي هل عرضت هذه الأعمال لـ «جمالها» أم لأسباب إدارية وسياسية؟.

فاعلية الفنان أو نزعته إلى المقاومة والاختلاف لا يمكن رصدها بوضوح لحظة العرض، كون فضاء العرض قادرًا على إضفاء قيم غير جمالية عن المنتج، تتعلق بسياسات العرض وتوقيته وموضوعه، أي تلك التي تتحرك حول «الإطار» وتهدد معناه أو ترسخه، وعلى النقيض، قدمت الثورة السورية عددًا من «الأيقونات» أي مجموعة من الصور لأفراد و شخصيات هم جزء من التاريخ البديل الذي ترفضه السلطة الوطنية، وتنفي عنه لا فقط صفة الفن، بل القيمة الأيقونة ذاتها عبر التسييس والتكذيب، وتقديم حكايات بديلة من تلك المتداولة. هذه النوستالجيا والصيغة الأيقونية إلى جانب مجموعة المعارض الاستعادية الفردية، تراهن على المسلم به، والمتفق عليه، البدهي، ذاك «الذي يقفل كل باب لإعادة النقاش واستئناف التفكير، لمراجعة نفسه، يسعى جاهدًا لبلوغ نقطة اللاعودة،..لا يصغي ولا يريد أن يصغي... ما يخشاه ألا يظل وفيًا لقناعات يعتبرها دائمًا الصدق»[28]، هذه المعارض لا تطرح أسئلة بل تقدم خطابًا، وتستعرض تاريخًا ينفي الجدل الآني.

---

(27) خليل صويلح، «نزار صابور: تحية إلى صناع أرشيف الجمال السوري"، **جريدة الأخبار**، 21/03/2019،(2019) https://al-akhbar.com/Literature_Arts/268131،

(28) عبد الفتاح كيليطو، بحبر خفي، ط1، (الدار البيضاء: دار توبوقال للنشر، 2018)، ص63.



لوحات من معرض نزار صابور، (المصدر «جريدة عنب بلدي»)[29]

(29) https://www.enabbaladi.net/archives/294274

ما قبل الافتتاح: «هذا البناء غير موجود!»

بين عامي 2011 و2015 أي منذ لحظة المرسوم التشريعي حتى الافتتاح، أحاط الغموض البناء الذي يحوي المركز، لا على المستوى العلني، بل بين أولئك الذين هم على تماس معه، والعبارة المتكررة التي يخبرنا فيها «غ.م"[30]، 25 عامًا طالب في كلية الفنون الجميلة، أجرينا معه لقاء لأجل هذا البحث، أن البناء كان جزءًا من كلية الفنون الجميلة، واقتُطِع، وحُرِم الطلاب منه، هذا الحرمان يمتد إلى حد الكوميديا، إذ يذكر غ.م، حين سؤاله عميد الكلية فواز بكداش عام 2014 عن سبب منعهم من استخدام «الطين» الموجود في هذا المركز لإنجاز مشروعات النحت، كان الجواب «هذا البناء غير موجود !، لا أعلم ما الذي تتحدث عنه!».

هذا الإنكار والحرص الشديد المرتبط بالمركز سببه السلطة، بصورة أدق، أسماء الأسد التي يقال إنها منعت شخصيًا دخول الطلاب إليه، واستخدام المعدات التي فيه، وهي في الحقيقة متطورة بحسب شهادة من سألناهم، من مثل ماكينات سحب الرطوبة من اللوحات، والمكابس التي بقيت في المستودع «يعلوها الغبار» من دون استخدامها بحسب تعبير «غ.م".

ترتبط استراتيجيتا المنع والإباحة بالقيم الاستعراضية التي يراهن عليها النظام السوري، أي القدرة على تحريك الأفراد والجموع وتفعيل الفضاءات من أجل ترسيخ سطوة السلطة، بحسب ما أشارت إليه ليزا ويدن في دراساتها Ambiguities of domination ، وفي حالتنا هذه، هذا التحريك يستهدف الفئة التي تشغل فضاء كلية الفنون الجميلة التي لا تدخل إلى المكان إلا حين عرض مشروعات التخرج، الحدث العلني الذي تحتفل به «الكلية» والمؤسسات الثقافية التي أنتجت فئة جديدة من «الفنانين».

العبارة التي تكررت على لسان «غ.م" و»ح.و" حين سؤالهما عن وظيفة هذا الفضاء بعد اندلاع الثورة كانت الآتي: "لم يعتقل أو يحتجز فيه طلاب لأن لا حاجة إلى ذلك، أفرع الأمن قريبة من الكلية"، هذه المفارقة تحيلنا إلى المكان نفسه الذي اختير فيه إنشاء المركز، فبحسب نجاح العطار

---

(30) (غ.م)، مقابلة شخصية، أجرى المقابلة عمار المأمون عبر الهاتف، دمشق، 1/6/2020

"اختير المكان لأنه في منتصف فضاء ثقافي مُحاط بالكليات والطلاب"[31]، هناك وعي من الطرفين، الطلاب ومسؤولي السلطة، بأهمية المكان ودلالاته ضمن المدينة، وهذا ما نتلمسه أيضًا حين نأخذ بالحسبان دار الأوبرا في العاصمة، المحاطة أيضًا بعدد من أفرع الأمن، وكأن هناك توازٍ بين الفضاء الثقافي و«فضاء الاستثناء»[32]، في سبيل احتواء الفضاء الثقافي، وتهديد أي تجمع فيه.

هذا التفعيل الانتقائي للمركز يرتبط بشكل الهيمنة في سورية، التي تخلق فيها الاحتفالات والفعاليات وتنظم من أجل استعراضها أمام السلطة، أي إن الإتقان المفاجئ والاحتشاد يظهر فقط في أثناء «الحدث»، من أجل تحديقة السلطة أو البروباغندا، فالمكان «ممنوع» و«معطل» طالما لا توجد مناسبة، هو «ممنوع» عن المارة والفاعلين في المكان، وهذا ما يشير إليه الذين حاورناهم، إلى أن المركز يتحول إلى خلية نحل حين يكون هناك مناسبة أو زيارة مفاجئة لأحد المسؤولين، في حين أنه «مهجور» في باقي الوقت بحسب تعبير «غ. م».

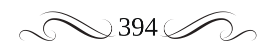
هنا نجد أنفسنا أمام مشكلة ترتبط بإنتاج الفنون في سورية، هناك صورة علنية، ناصعة، نظيفة، تعتني بالتقليد والتراث، وتؤكد استمرار الحياة، و أخرى سرية، يتم تناقلها همسًا، لا تكشف بدقة عن أسلوب عمل المؤسسات الثقافية، لنرى أنفسنا نعتمد على هذه «الهمسات» و«الشهادات الشخصية» بوصفها أدلة إثنوغرافية يمكن التشكيك بها، خصوصًا أن بعضها يحمل طابعًا كوميديًا أو ساخرًا، وهذا ما تشير إليه ليزا ويدن، ويؤكده زياد عدوان في بحثه عن دار الأوبرا أن «تأثير النظام السوري يكمن في قدرته على دفع الناس لقول أشياء تافهة ولا منطقية»[33].

ما سبق يفسر غرابة بعض أجوبة الذين قابلناهم، وإنكار عميد الكلية وجود البناء بأكمله،

(31) قناة السورية، المركز الوطني للفنون البصرية، Youtube، قناة السورية، 2018/10/09، طول الفيديو 42د، https://www.youtube.com/watch?v=vPU2L3bg-6g

(32) نطلق على أفرع الأمن اسم فضاء الاستثناء كونها مساحات يعطل فيها القانون ويمارس فيها عنف شديد على جسد المعتقلين دون أن يكون لهم الحق بالدفاع عن أنفسهم قانونيًا، التسمية مستمدة من الفيلسوف الإيطالي جورجيو أغمبين الذي يطلق على مخيمات الاعتقال النازية اسم «مساحات الاستثناء».

(33) Lisa Wedeen, Ambiguities of domination: Politics, rhetoric, and symbols in contemporary Syria. Ed 1 (Chicago: University of Chicago Press, 2015) .P12 .



وتنسحب هذه اللامنطقية و"المنع" على المعدات الموجودة في المكان، والتي حُرم الطلاب من استخدامها، وتركت لتتكدس، ويعلوها الغبار، وهذا يحيلنا إلى المشهد الشهير من فيلم «طوفان في بلاد البعث» للمخرج عمر أميرالاي إذ يخبرنا خلف الماشي بمسيرة التطوير والتحديث الذي قام بها الرئيس بشار الأسد، لكن خلفه في واحد من صفوف المدرسة، نرى الحواسيب موضبة في العلب الكرتونية لم تمسسها يد منذ وصولها للمدرسة.

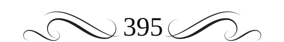
ما بعد الافتتاح: سياسات السخرة والأرشيف الخفي

يفترض الافتتاح والحفل الذي أقيم في 2015/11/30 أن الصالة أصبحت جاهزة كليًا، ومستعدة لتنفيذ والمشروعات التي نص عليها نظامها الداخلي، لكن قبل قراءة واحد من المعارض والفعاليات التي استضافتها الصالة لا بد من الإشارة إلى التغيير الذي طرأ على علاقتها مع الفاعلين في الوسط الثقافي الفني، أي الطلاب والفنانين، التقينا مع الفنان «ح. و»، للحصول منه على بعض التفاصيل الخاصة بالعمل داخلًا، وكيفية ممارسة المركز ورئيسه غياث الأخرس السلطة على من يتعاونون معهم، ووضعنا كلامه بين قوسين (-)، ويمكن تصنيف هذه السلطة إلى الشكلين الآتيين:

من نظام «المحترف» إلى نظام «السخرة»

بدأ المركز بعد افتتاحه إقامة عدد من الورشات الفنية المختلفة، وتحررت لمدة جزئية المعدات من حبسها، الورشات التي تنوعت بين التشكيل والنحت والتصوير الضوئي وفرت مساحة للعمل والإشراف المباشر من قبل المتخصصين، أي ما يشبه الـAtelier، الذي من المفترض أن يصقل مهارات المتقدمين، ويتيح لهم تعلم مهارات جديدة، المفارقة الأولى أن أغلب المتقدمين من خريجي كلية الفنون الجميلة، أي ممن يفترض أنهم اكتسبوا هذه الخبرة من «الأكاديمية» لا من «المحترف»، وهذا ما يتضح حين نشاهد الوثائقي الذي يظهر فيه طالب من إحدى الورشات، ويقول إنه الآن وزملاءه يمتلكون القدرة على «التجريب والاكتشاف دون أي تقييم أكاديمي»[34]، لذا، هل الأعمال الناتجة -وهنا

(34) قناة السورية، المركز الوطني للفنون البصرية، Youtube، قناة السورية، 2018/10/09، طول الفيديو 42د.



المفارقة- تعد منتجًا «فنيًا» أنتجه فنانون من خريجي الأكاديمية الرسمية بحسب تعريف النقابة، أو أعمال هواة أو قيدَ التجريب، لا تخضع للحكم الجمالي للأعمال الجاهزة للعرض؟.

هذه الفرصة تبدو للوهلة الأولى سانحة، أي التمرين وصقل المهارات الفنية، لكن حين الحديث مع «ح. و» يخبرنا أن هناك خدعة في الموضوع، فالأعمال التي تُنجز خلال أي ورشة من الورشات تعود ملكيتها إل ى المركز، من دون عرضها بالضرورة، أي لا يأخذ المركز عملًا واحدًا، بل الكل، (ويتم تعويض الفنان بمبلغ رمزي في حال تم بيع العمل)، أي إن المركز يمتلك سلطة المحترف و سلطة سوق الفن، ذاك المحصور على سورية، فالأعمال لا تباع في صالات أخرى، ولا يؤمن المركز تواصلًا مع صالات أخرى، سواء كانت خاصة أم عالمية ، ولا تعود ملكية الأعمال التي لم تبع إلى الفنان إلا في حال اشتراها الفنان نفسه، لأن عليه (دفع ثمن المواد التي استخدمها لإنتاج العمل) .

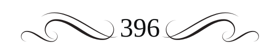
نستخدم كلمة «سخرة» هنا، لأننا أمام جهد عضلي وإبداعي مُورس من قبل «الفنان»، ولا يقابله أي بدل مادي أو معنوي، فملكية «المُنتَج» لا تعود له، خصوصًا أن الخبرة التي من المفترض أن يكتسبها «الفنان» أو المشارك في الورشة لا تتعدى بحسب تعبير «ح. و»: (التربيت على الكتف، والتدليع والتحبب واستخدام الألفاظ السوقية).

هذه المشكلة في ملكية الأعمال الناتجة عن الورشات وصلت إلى العلن عام 2019، إذ نشرت[35] فنانة باسم «سينثيا محمود» مجموعة من الصور لمنحوتة بعنوان «تضارب»، وتقول في الوصف الذي وثقت فيه العمل: "البداية كانت في المركز الوطني للفنون البصرية في دمشق، ومع انتهاء مراحل العمل بالصلصال كان لنا أنا وصديقاتي اللاتي شاركن معي في تلك الورشة قصة مع مدير المركز، قمنا بعدها بإضراب جماعي نتيجة سوء المعاملة وأخذنا أعمالنا وأكملناها في مركز أحمد وليد عزت للفنون التطبيقية في دمشق".

---

https://www.youtube.com/watch?v=vPU2L3bg-6g

(35) #Cynthia #سينتيا, Youtube,27/4/2020,1:19د
https//:www.youtube.com/watch?v4=WQBfnfjP34&feature=youtu.be&fbclid=IwAR3VT9_Sgb_ghEPdT9-CXULZ-4YP-xFM6Guy7Rodxfn4FFL8bOkkwu74uHIg



مراكمة أرشيف خفي

الصيغة المتخفية التي أشرنا إليها سابقًا، ونظام السخرة الذي يضبط عمل الورشات، يجعل المركز أشبه ما يكون بأرشيف سري غير علني، فالأعمال التي تنتج عن الورشات بحسب «ح. و»: (ينتهي بها الأمر المستودع ليلتهمها الغبار)، أي لا يتم الاحتفاظ بها لتكوين سياقات جديدة لها أو استعراضها علنًا، بل تعرض في «المناسبات» مرة واحدة، وتختفي، و هذا ما يهدد مفهوم البيع نفسه إن حصل بحسب تعبير «ح. و»، والذي يرى أن الأعمال لا يمكن أن تباع لأن لا أحد يراها، ولا تأخذ على محمل الجد، (فالمركز ليس محترفًا بالمعنى الحرفي، ولا غالاري يحاول الربح، بل واجهة فقط يمر من جنبها المارة).

العالمية موضوعة فنية أو «فنًا» وطنيًا من دون مقاومة

في محاضرة ألقاها الفيلسوف الإيطالي جورجيو أغمبين عام 2014، بعنوان «المقاومة في الفن»، يطرح أغامبين تساؤلات في ما يخص مفهوم المقاومة ك»عملية»، ويعيد النظر في العمل الفني بوصفه منتجًا إبداعيًا-شعريًا، ويرى أن المقاومة في العمل الفني تعني بداية «مقاومة الموت، وأيضًا مقاومة لبرادايم المعلومات التي تطبق عبرها القوة على المجتمع»[36] ، اقتبس أغمبين التعريف السابق من جيل دولوز، ويرى أنه ينقص شرح مفهوم المقاومة، وبرأيه «في أي عمل شعري (فني) هناك شيء ما يقاوم، ويواجه التعبير... في العمل الفني هناك دومًا توتر بين الإمكانية واللاإمكانية، بين المستطاع واللامستطاع، بين الفعل والمقاومة»[37].

إن وضعنا هذا التعريف بمواجه «القيمة الإدارية» التي ذكرناها مسبقًا على لسان هانيش، وعملية الاختيار التي يتم على أساسها «عرض» الأعمال في المركز الوطني، يمكن القول إن مفهوم المقاومة يتلاشى، حتى لو كان الفنان نفسه «يقاوم» على مستوى «العملية»، ويحاول الاختلاف عن «بارادايم المعلومات» السائد، وهنا نقع أمام مشكلة ترتبط بالتقييم الجمالي، هل نتحرك فقط داخل

---

(36) European Graduate School Video Lectures, Giorgio Agamben. Resistance in Art, youtube, 2/3/2015, length 43:12, https://www.youtube.com/watch?v=one7mE-8y9c

(37) المرجع السابق

«الإطار»[38] المادي للوحة من دون الأخذ بالحسبان «القوى» المحيطة بها ، أم نأخذ موقفًا أيدولوجيًا لا يفصل بين مكونات اللوحة والسياق الذي عرضت فيه، خصوصًا أن هناك في الكادر «ما يحيل إلى ما هو غير مرئي وغير مفهوم لكنه حاضر تمامًا «؟[39]

قبل محاولة الإجابة عن هذه التساؤلات، لا بد من الإشارة أنه في أثناء الحديث مع بعض الفنانين الذين تعاملوا مع المركز، والاطلاع على التغطيات الصحافية، ثمة حضور طاغ لشخص غياث الأخرس، بل إن الفنانين الذين رفضوا التصريح بأسمائهم يشيرون إليه بضمير الغائب «هو»، هناك سطوة هائلة له سواء كان يُذم أم يُمدح، هو ليس فقط موظفًا إداريًا، وصاحب حكم جمالي، بل تحيط به هالة ترتبط بالسلطة كونه ينتمي إلى «طائفة الأسد»[40]، أي جزء من الأسرة الحاكمة التي توظف الكاريزما والغطاء البيروقراطي لممارسة سلطتها.

اخترنا عملًا واحدًا لمحاولة قراءته، وهو كولاج لـ"كريستين جبران" طالبة في السنة الرابعة في كلية الفنون الجميلة، أقامت[41] معرضها الفردي الأول في المركز في تموز عام 2018، بعد مشاركتها في "وورك شوب" في إيطاليا لإنتاج كتاب "سكيتش من سوريا»، كجزء من «العالم» الذي يهدف المركز

(38) الإطار أو Parergon وهو مفهوم ينتمي لتاريخ الفن التشكيلي، والكلمة تحيل كما يبدو للوهلة الأولى إلى إطار اللوحة أو الزخارف الموجودة على الإطار، والشكل المغلق لها يهدف إلى «إغلاق كل العناصر التي تحمل معنى ضمن اللوحة وما تمثله
(Jeffrey Hurwit, "Image and frame in Greek art." American Journal of Archaeology (1977: 1 p.
على بساطة التعريف، الإطار يختزن قيمة سياسية وجمالية تهدف إلى خلق الحد بين ما هو جمالي وفني أي ينتمي إلى (داخل الإطار)، وبين ما هو سياسي وينتمي إلى (خارج الإطار).

(39) Gilles Deleuze, Cinema 1: The Movement-Image, trans :H. Tomlinson and B. Habberjam, Ed 1, (Minneapolis: University of Minnesota,1986) P16.

(40) مصطلح طائفة الأسد لا يقصد به الدلالة إلى الطائفية الدينية، بل مجموعة من الأفراد الذين يعلنون ولاءهم للقائد إما بسبب صلات عائلية أو منافع متبادلة، ويمارسون ذات التأثير الكاريزماتيكي الذي يمتلكه على الأفراد، بالإمكان مراجعة بحث ماكس فيبر حول القائد الكاريزماتيكي وأتباعه.
Max Weber, Economy and society: A new translation, Trans by Keith Tribe, Ed 1, (Cambridge: Harvard University Press, 2019), P 384, 438

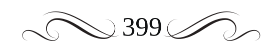
(41) محمد سمير طحان، «مواضيع إنسانية في معرض كريستين جبران بالمركز الوطني للفنون البصرية"، **سانا**، 23 ،2018/07/https://www.sana.sy/?p=787002

إلى مخاطبته.



تدمج اللوحة بين تقنيتي السكيتش والكولاج، إذ نشاهد قوس النصر في الخلفية، وأمامه شرطي مكافحة شغب، في إحالة إلى الاحتجاجات التي شهدتها فرنسا والاشتباكات بين «المواطنين» وجهاز مكافحة الشغب الفرنسيCRS.

رجل الشرطة إلى جانب رمز وطني فرنسي ورمز عالمي، يحوي تناقضًا صارخًا بين الاحتجاج العالمي



ضد السلطة في فرنسا وبين التظاهرات في سورية التي وجهت بالرصاص الحي، لتأتي عبارة «كما نرى الأمر، بيتك لن يعود كما كان من قبل» ساخرة أو تحوي مفارقة مالا يمكن تجاهلها، بل تستدعي والمقارنة التراجيدية بين التظاهرات الفرنسية وتلك التي شهدتها سورية، فضلًا على أن الاقتباس هنا أقرب إلى «خطاب» ينتصر للشرطة ربما على حساب المدنيين، أو انتصار السيادة على المحتجين و«محترفي التخريب» بحسب تعبير الرئيس الفرنسي آنذاك إيمانويل ماكرون.



مارلين مونورو مقتبسة من لوحة لآندي ورهول تحيط بصور لنساء تعرضن لعنف كحال الأفغانية شاربات غولا

هذه المحاولة لجعل الحدث السوري يشابه ذاك العالمي، ترتبط بالخطاب الرسمي السوري الذي يتبنى سياسات مكافحة الإرهاب، تلك التي تبنتها دول العالم منذ أحداث الحادي عشر من سبتمبر، هذا الخطاب ينتصر للجندي والشرطي الوطني على حساب المخربين، والمندسين، والإرهابيين، توظيف رمز عالمي وطني عن الانتصار ضمن لوحة في صالة رسمية سورية، هو رهان على المتخيل الذي يمتلكه المشاهد عن «الآخر» الأوربي، الذي أيضًا كافحت شرطته الإرهاب، خصوصًا أن قوس

النصر يعكس هيبة الدولة وتراثها الوطني، ويمثل صورة فرنسا الرسمية بوصفها دولة الديمقراطية والحريات.

قد تبدو هذه المقاربة واهية، لكن محاولة وضع الرموز المختلفة ضمن الإطار لتكوين علاقات بين العالمي والمحلي، تتكرر في لوحة ثانية لذات الفنانة في ذات المعرض، حيث توظف أيقونات عالمية ضمن الكولاج، لتبرز التناقض بين العالمي الذي ينتمي للpop art والمقتبس في عالم الترفيه وبين الرموز التي ظهرت بسبب عنف سياسي أو اقتصادي من الشرق الأوسط، من دون أي إحالة إلى «رموز سورية» مألوفة.

ويجب الأخذ بالحسبان أن جملة « home will never be the same again"، تتكرر في العناوين الصحافية والبحثية التي تشير تغيير جذري، إلى "حدث" علني شديد التأثير، ومن بعده لن يعود شيء إلى حاله، وكأن هناك "معركة" انتصر فيها الغرب الديمقراطي على الإرهاب، وأنتج رموزها، في حين ما زالت المعركة دائرة في سورية، ورموزها هم أولئك الذين ما زالوا خاضعين للعنف، ولا ملامح واضحة لهم.

يحيل تكوين اللوحة الأولى إلى انتصار جهاز الشرطة على «أعداء» مجهولين، ونجاحه في حماية التراث الوطني، إلى جانب رسالة لنا نحن الذين نشاهد اللوحة، أن «ما حصل» يعني تغييرًا جذريًا، يشترك فيه الجميع كل من يريدون الديموقراطية والسلام بوجه «الأعداء» الذين لابد من الوقوف بوجههم بشدة، هذا الخطاب غامض ومتعدد الأوجه، معالمه غير مكتملة ضمن اللوحة، ولا ندعي أن على العمل الفني أن يكون مباشرًا أو واضحًا، لكن توظيف الرموز وعدم «نزع الألفة» عنها ضمن سياقات جديدة، قد يتركنا أمام قراءة سطحية نوعًا ما، غامضة ومزدوجة، لكنها في ذات الوقت تحيل إلى اللاقيمة الجمالية التي يتم على أساسها اختيار الأعمال، و التي في حالتنا هي قيمة «العالمية»، أي جعل المنتج الفني السوري الرسمي ينتمي إلى الصراع العالمي ضد الإرهاب من جهة، وضد المخربين من الداخل من جهة أخرى.

خاتمة

يبدو المركز الوطني للفنون البصرية في دمشق ظاهريًا مساحة ناصعة، مفتوحة أمام الفنانين والمتدربين لصقل مهاراتهم، مساحة تحاول الاحتفاء بالفن السوري ورموزه التشكيلية، وتعريف الناس به، لكن في سياق نظام السخرة، وإدارة أحد التابعين لـ»طائفة الأسد»، نرى أنفسنا أمام فضاء سياسي، الحكم الجمالي فيه مرتبط بالخطاب الرسمي، سواء كان إنتاج الرموز الوطنية، أو ربط ما شهدته سورية بالأحداث العالمية ومواجهة الإرهاب، ليتحول العمل الفني، أي عمل فني، بمجرد عرضه إلى جزء من خطاب السلطة الوطني، خصوصًا أن «عرض» أي لوحة أو عمل خاضع لنظام إداري وبيروقراطي وموافقات، لا يقتصر فقط على الحكم الجمالي، بل أيضًا الرغبة بمخاطبة «العالم»، تلك الفئة التي يوظف فيها بعض الفاعلين الثقافيين والفنين علاقاتهم مع «الخارج»، لتقديم الحكاية السورية الرسمية على المستوى الفردي وعلى المستوى الجمالي عبر الانتماء إلى الرموز العالمية التي بالأصل ذات مفهوم غامض وسياسات جعلتها تظهر بالشكل التي هي عليه.

النتائج

1. لا استقلال للعمل الفني عن السياق التي ظهر ضمنه، وشروط الإنتاج، خصوصًا في ظل بلد مثل سورية، كل ما هو «علني» فيه محكوم بإجراءات بيروقراطية، وسلسلة ولاءات و»همسات» تحكم من يحق له أن «يستعرض» أعماله علنًا.
2. توظف مؤسسات النظام السوري والفاعلون الثقافيون ضمنها -خصوصا المركز الوطني للفنون البصرية- قيم «العالمية» لتشكيل حكاية وطنية، تجعل ممارسات النظام السوري تنتمي للصراع العالمي ضد الإرهاب.
3. المنتجات الثقافية والفنية في إطار الصالات الوطنية تُوظف كسلع استهلاكية، ما يؤدي إلى تراجع الحكم الجمالي على حساب الخطاب السياسي ذي الأهداف الدعائية.
4. نظام السخرة واحتكار الأرشيف يحول الفنانين الفاعلين ضمن المركز إلى

مُشاركين في الخطاب الرسمي، وتنفى عنهم صفة الفنان كونهم لا يمتلكون أعمالهم، ولا يحق لهم التصرف بها.

5. توظف المؤسسة الفنية -التي تتمثل بالمركز - التاريخ التشكيلي السوري وأعلامه، وتزج بهم ضمن الصراع الحالي، راسمةً شكلًا واحدًا للثقافة الوطنية، وخالقة استمرارية تاريخية تنفي الاختلاف بين تجارب الفنانين، وتجعلهم جزءًا من الخطاب الأيديولوجي الرسمي.

المصادر والمراجع

باللغة العربية

1. علوان. عبد العزيز، منعطف الستينات في تاريخ الفنون الجميلة المعاصرة في سوريا، ط1، (د.م: غاليري أتاسي، 1998)

2. كيليطو. عبد الفتاح، بحبر خفي، ط1، (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر،2018)

بلغات أجنبية

3. Deleuze, Gilles. Cinema 1: The Movement-Image, trans." H. Tomlinson and B. Habberjam, (Minneapolis: University of Minnesota,1986).

4. Della Ratta, Donatella. Shooting a revolution: Visual media and warfare in Syria. (United Kingdom: Pluto Press, 2018)

5. Heinich, Nathalie. L'Élite Artiste: Excellence et Qualité en Régime Démocratique. (Paris: Gallimard, 2005).

6. Wedeen, Lisa. Ambiguities of domination: Politics, rhetoric, and symbols in contemporary Syria. (Chicago: University of Chicago Press, 2015).

ثالثًا: الدراسات



رؤية في موقف الإسلام من الفن التشكيلي

مناف الحمد[1]

ملخص تنفيذي

يعالج البحث موقف الإسلام من الفن التشكيلي من رسم وتصوير ونحت، ويشرع الباحث في المناقشة انطلاقًا من الإشارة إلى علاقة إيجابية بين الإسلام والفن تجلت في بحر الحضارة الإسلامية في عدد من الفنون التي ما يزال باحثون غربيون يبدون انبهارهم بها بمثل الزخارف الهندسية والمصنوعات الخزفية، ثم ينتقل البحث إلى استعراض نصوص القرآن والسنة التي يستند إليها القائلون بالحل والقائلون بالتحريم والقائلون بالإباحة، ثم ينتقل إلى عرض بعض هذه الآراء الفقهية المختلفة لدى فقهاء مسلمين متقدمين.

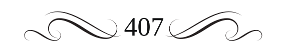
ولا يكتفي البحث بمعالجة المسألة بالاقتصار على نصوص وآراء فقهية، وإنما يحاول الباحث استثمار أدوات أصولية تمكن من فهم النصوص في سياقها التاريخي، وعبر ربط أحكامها بعللها التي تدور معها وجودًا وعدمًا.

ويتعرض البحث إلى رؤية فقهية حديثة للإمام محمد عبده أحد رموز المدرسة الإسلامية الإصلاحية.

ويخلص البحث مما سبق إلى ترجيح حكم الإباحة لهذا النوع من الفنون على حكم التحريم والكراهة.

يقدم البحث قراءة جديدة تنقل مفهوم العلة من حيزه الأصولي الذي يجعلها مرتبطة بالنص

(1) مناف الحمد: باحث في مركز حرمون للدراسات المعاصرة.



إلى أفق أكثر اتساعًا وأعلى مرتبة، وهو مستوى غاية وجود الإنسان بحسب الرؤية الإسلامية، وما يضطلع به هذا الإنسان من مهمة استخلافية لا يمكن أن تتحقق من دون استثمار بعديه الأساسيين من عقل وخيال، ومن دون استخدامه للرموز في محاولة تثبيت ما يتمكن من إدراكه وكشفه من ظواهر المرموزات.

ويخلص البحث إلى أن الخيال والرمز هما ركنان أساسيان من الفعل المطلوب لتجسيد المهمة الاستخلافية، وهما في الوقت عينه جوهر كل عمل فني؛ الأمر الذي يجعل الفن -بالعلاقة المتعدية- شرطًا من شروط قيامه بمهمته ونقله إلى مستوى المهمة الإنسانية التي لا تكتمل رسالة الإنسان من دون الاضطلاع بها.

مقدمة

علاقة الإسلام بالفن علاقة إشكالية لما يعتورها من اضطراب تسببه الرؤى المتنازعة بين تحليل وتحريم وإباحة، وكل فريق سواء أكان محللًا أم محرمًا أم مبيحًا يستند في موقفه إلى نصوص قرآنية أو نبوية، ويعزز رأيه بما يظنه قولًا فصلًا.

ولعل المحلّ الذي يراد تنزيل الحكم الشرعي عليه قد أسهم في جعل القضية تغرق في سمتها الجدلية أكثر؛ لأنه محل لم يقف عند أشكال قاربتها النصوص، وإنما تشعب إلى درجة كفيلة بأن تصبح مضطرب فهوم مختلفة واجتهادات متغايرة ورؤى متضاربة؛ فبينما كانت النصوص تتناول موضوعات الغناء بآلة والغناء بغير آلة والرسم والتصوير والتماثيل، أصبح مطلوبًا استنزاف إمكاناتها لكي تناقش الحقول الفنية التي باتت اليوم عوالم تكاد تستعصي على الحصر.

وقبل الشروع في استعراض النصوص وتأويلاتها لدى بعض المجتهدين يجدر بنا التنويه إلى أمرين:

الأول: أن ثمة شبكة معقدة للأحكام الشرعية تثبت واقعية فلسفة الحق/ الواجب في الإسلام، فثمة فرض رئيس وفروض أخرى، وثمة حرام هو كبيرة وحرام لا يرقى إلى مستوى الكبيرة، وثمة منطقة

وسطى بين الفرض والمحرم وهي أيضًا منطقة تتفرع إلى مسموح و معفى عنه. والمنطقة الوسطى التي تمثل فضاء المسموح والمعفى عنه هي المساحة الكبرى ذاتها في التشريع الإسلامي؛ ولهذا فإن ما تتيحه من هامش الحركة كفيل بدفع الآراء المتطرفة إلى الخلف من دون استنطاق للنصوص بما لا تقوله ومن دون جور -يمكن أن يتهم به الباحث- على هذه النصوص.[2]

الثاني: أن الحضارة الإسلامية قد شهدت تطور أنواع عدة من الفنون، وإبداعات فنية تلاقحت فيها المسحة الإسلامية مع الحضارات الأخرى التي احتك به المسلمون في عقب خروجهم من جزيرتهم كتقنية الخزف التي يتحدث عنها باحث غربي بانبهار:

«استقل الخزف الإسلامي بذلك الإنتاج ذي البريق المعدني منذ القرن التاسع وحتى القرن الرابع عشر.....وهي عملية معقدة تستغرق زمنًا وتحتاج لمهارة فنية عالية لذا بقيت سرًا ذهب مع أولئك الذين أتقنوه».[3]

ومنها فن صنع الأواني المعدنية: « فقد أبدع الحرفيون المسلمون ومن عمل معهم في صنع تحف برونزية ومكفتة بالنحاس والفضة والذهب وتمتعوا بمكانة اجتماعية رفيعة أغدقها عليهم سادة البلاد وحكامها».[4]

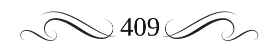
أما الزخارف الهندسية فقد كانت علمًا تطور انطلاقًا من قدماء بلاد الرافدين ومصر، وصولًا إلى اليونانيين، وأصبح في متناول العقول العربية مع نهاية القرن الثامن الميلادي.

«عني العرب بالعلوم الهندسية لما كان لأشكالها وتراكيبها من تداخلات رمزية وكونية وفلسفية... والتزم المعماريون المسلمون التزامًا صارمًا في تشييد العمائر بمبادئ الهندسة في مخططاتهم وفي ارتفاعات المنشآت المعمارية فأدى ذلك إلى تقديم منشآت يبرز فيها التوازن والانسجام اللذان

(2) محمد عبد الله دراز، مختصر دستور الأخلاق في القرآن الكريم، عبد الصبور شاهين (مترجمًا)، (بيروت: مؤسسة الرسالة، 2013)، ص 30.

(3) إيفا ويلسون، الزخارف والرسوم الإسلامية، آمال مريود (مترجمًا)، (بيروت: دار قابس، 1999)، ص 9.

(4) المرجع نفسه، ص. 10.



يميزان الفن المعماري الإسلامي أما في الزخرفة فقد شغلت الأشكال الهندسية مساحات واسعة في العمائر وشاع تأطيرها بإطارات هندسية ملأت الفراغات التي تواجدت فيه بأشرطة نباتية محورة عن الطبيعة».[5]

وما أردناه من ذكر الأمرين متجاورين أن الفن الإسلامي جزء من الحضارة الإسلامية، وقد كان محل إعجاب باحثين في الشرق والغرب، وهو نشاط وجد ازدهارًا وفسحة للإبداع؛ لأنه في المنطقة الوسطى المذكورة آنفًا (منطقة المباح)؛ الأمر الذي يعني أن دراسة استقرائية للنصوص التي يتخذ منها بعضهم مستندًا لتحريم بعض أنواع الفن يمكن أن تزحزحها من منطقة المحرم إلى منطقة المباح.

التصوير في القرآن والسنة

ولأنه لا فكاك من أسر النص عند مناقشة العلاقة بين الإسلام والفن، فإن استعراض هذه النصوص التي تتعلق بموضوعنا المحدد وهو الفن التشكيلي لا مندوحة عنه؛ لأن النص هو مصدر الحكم ومرجعيته الأساسية ولكن استنزاف إمكاناته وقابلياته لمواكبة الحاضر واستشراف المستقبل باستخدام الأدوات الأصولية هو ما تحاول الدراسة في هذا القسم أن تضطلع بعبئه.

أول ما نصادفه في موضوع التصوير من نصوص يتكئ عليها من يقولون بحرمته هي النصوص التي تنسب فعل التصوير إلى الله من قبيل:

" هو الذي يصوركم في الأرحام كيف يشاء". (آل عمران، آية 6).

" وصوركم فأحسن صوركم". (غافر، آية 64).

كما أن من أسماء الله: المصور» كما تنص الآية:

"هو الله الخالق البارئ المصور له الأسماء الحسنى". (الحشر، آية 24).

(5) المرجع نفسه، ص. 11.



ووجه الاستناد إلى هذه النصوص القرآنية أن الله محتكر للخلق، ولا يحل للإنسان مزاحمة الخالق في ما عدّه شأنه لوحده، وبما أن التصوير والرسم والنحت تجسّم أشكال مخلوقات تفصلها خطوة عن مجاراة خلق الله، وهو نفخ الروح فيها فهي مظنة للاشتراك مع الله في ما احتكره.

أما التماثيل فقد جاء ذكرها في القرآن في موضع الرفض لها مرة، وفي موضع الحديث عنها كـ«نعمة من نعم الله على الإنسان» مرة أخرى، وفي موضع الحديث عنها كـ«معجزة لنبي من أنبياء الله».

ففي معرض ذكر ما جرى بين إبراهيم وقومه ذكرت التماثيل في موضع الذم والرفض؛ لأن إ براهيم اتخذوها آلهة:

" ولقد آتينا ابراهيم رشده من قبل وكنا به عالمين. إذ قال لأبيه وقومه: ما هذه التماثيل التي أنتم لها عاكفون؟ قالوا وجدنا آباءنا لها عابدين. قال لقد كنتم وآباؤكم في ضلال مبين. قالوا أجئتنا بالحق أم أنت من اللاعبين قال بل ربكم رب السموات والأرض الذي فطرهن وانا على ذلكم من الشاهدين». (الأنبياء، آية 51-56)

واستمر القرآن وهو بصدد سرد قصة ابراهيم مع قومه في تسفيه هذه الأصنام حتى انتهى إلى تحطيمها على يد ابراهيم:

"وتالله لأكيدن اصنامكم بعد أن تولوا مدبرين فجعله جذاذًا إلا كبيرًا لهم لعلهم إليه يرجعون". (الأنبياء، آية 57-58).

أما الموضع الثاني الذي ذكرت فيه التماثيل بحسبانها من نعم الله، فقد جاءت في حديث القرآن عن نعم الله على نبيه سليمان:

" ولسليمان الريح غدوها شهر ورواحها شهر وأسلنا له عين القطر ومن الجن من يعمل بين يديه بإذن ربه ومن يزغ منهم عن أمرنا نذقه من عذاب السعير. يعملون له ما يشاء من محاريب وتماثيل وجفان كالجواب وقدور راسيات اعملوا آل داوود شكرا وقليل من عبادي الشكور". (سبأ، آية 12-13).

أما الموضع الثالث الذي جاء فيه الحديث عن التماثيل كـ«معجزات»، فقد كان أثناء الحديث عن معجزات نبي الله عيسى:

"ويعلمه الكتاب والحكمة والتوراة والإنجيل ورسولًا إلى بني إسرائيل أني قد جئتكم بآية من ربكم أني أخلق لكم من الطين كهيئة الطير فأنفخ فيه فيكون طيرًا بإذن الله". (آل عمران، آية 49).

نصوص محرمة

أما في السنة فقد ذكر فيها ما يسمى بـ "مضاهاة خلق الله" مرارًا ومن النصوص التي طالما استدل بها القائلون بحرمة التصوير والتماثيل، وبناء عليها قالوا بنسخ الحكم بحلّها في عهد سليمان:

ما روي عن عائشة أنها قالت: لما اشتكى النبي ذكر بعض نسائه كنيسة يقال لها مارية وكانت أم سلمة وأم حبيبة أتتا أرض الحبشة فذكرتا من حسنها وتصاوير فيها فرفع رأسه وقال:

"أولئك إذا مات فيهم الرجل الصالح بنوا على قبره مسجدًا ثم صوروا فيه تلك الصور أولئك شرار خلق الله". [6]

أما مضاهاة خلق الله، فقد جاء في حديث عائشة وعيد شديد لمن يمارسونها:

"أشد الناس عذابًا يوم القيامة الذين يضاهون بخلق الله".[7]

وحديث أبي هريرة قال سمعت رسول الله يقول: ومن أظلم ممن ذهب يخلق كخلقي، فليخلقوا حبة وليخلقوا ذرة... إلى آخر الحديث".[8]

(6) محمد بن اسماعيل البخاري، صحيح البخاري، كتاب اللباس، (بيروت: دار ابن كثير،، 2002)، ص. 1495.

(7) المرجع نفسه، ص. 1496

(8) المرجع نفسه، ص. 1496.

نصوص مبيحة

ولم يلتفت من اتخذوا موقفًا متشددًا إلى نصوص أخرى في السنة النبوية، والتي تتضح فيها علة تحريم الصور والتماثيل، وهي اتخاذها موضعًا للتعظيم في بيئة حديثة عهد بالتوحيد، وما تزال فيها رواسب الوثنية.

ومن هذه النصوص النبوية التي توضح ارتباط الحكم بالعلة وجودًا وعدمًا حديثان نبويان يفسر أحدهما المقصود بالصور المحرمة في الآخر:

ففي حديث عائشة أن رسول الله صلى الله عليه وسلم قال: إن أصحاب هذه الصور يعذبون يوم القيامة يقال لهم: أحيوا ما خلقتم، وإن الملائكة لا تدخل بيتًا فيه الصورة».[9]

والنص النبوي الآخر الذي يضبط معنى الصورة المقصود هنا هو حديث يرويه أبو هريرة عن النبي يقول فيه:

"يجمع الناس يوم القيامة في صعيد واحد، ثم يطلع عليهم رب العالمين، ثم يقال: ألا تتبع كل أمة ما كانوا يعبدون؟ فيتمثل لصاحب الصليب صليبه ولصاحب الصور صوره، ولصاحب النار ناره، فيتبعون ما كانوا يعبدون، ويبقى المسلمون".[10]

وواضح من هذا الحديث أن الصورة المقصودة هي التي تتخذ إلهًا معبودًا وليست مطلق الصورة.

وما يؤكد هذا الاستنباط للمعنى ما جاء في الأثر أن رجلًا قدم على ابن عباس فقال له: يا بن عباس إني رجل إنما معيشتي من صنع يدي وإني أصنع هذه التصاوير قال: فإني لا أحدثك إلا ما سمعت من رسول الله سمعته يقول: من صور صورة فإن الله عز وجل معذبه يوم القيامة حتى ينفخ فيها الروح وليس بنافخ فيها أبدًا. قال فربا لها الرجل ربوة شديدة واصفر وجهه فقال له ابن عباس: ويحك إن

(9) المرجع نفسه.

(10) أحمد بن حنبل، مسند الإمام أحمد، تحقيق أحمد شاكر، (القاهرة: دار الحديث، 2008)، ص. 9.

أبيت إلا أن تصنع فعليك بهذا الشجر وكل شيء ليس فيه روح».[11]

وما يؤكد ارتباط التحريم بعلة سد ذريعة اتخاذ الصور والتماثيل أوثانًا هذه الرواية التي كان مسرحها المدينة المنورة في عهد الإسلام الباكر:

"دخل المسور بن مخرمة على عبد الله بن عباس يعوده في مرضه فرأى عليه ثوب استبرق وبين يديه كانون عليه تماثيل، فقال له: يا ابن عباس، ما هذا الثوب الذي عليك قال وما هو؟ قال: استبرق، قال والله ما علمت به وما اظن رسول الله نهى عنه إلا للتجبر والتكبر ولسنا بحمد الله كذلك قال فما هو الكانون الذي عليه الصور؟ قال ابن عباس ألا ترى كيف أحرقناها بالنار».[12]

ويتضح من هذه الرواية أن ابن عباس قد أنزل الحكم الشرعي على الواقع الجديد، وهو ما يسمى بتحقيق المناط فوجد أن الحكم بالتحريم لا يمكن تنزيله على الواقع الجديد.

ومن السنة ما يستدل به على الكراهة للصور إذا اتخذت للترف وليس على التحريم كما في الروايات الآتية:

ما روته عائشة أن النبي خرج في غزالة قالت فأخذت نمطًا فسترته على الباب فرأى النمط فجذبه حتى هتكه ثم قال: إن الله لم يأمرنا أن نكسو الحجارة والطين قالت: فقطعنا منه وسادتين وحشوتهما ليفًا فلم يعب ذلك علي».[13]

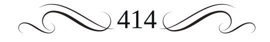
ويؤكد هذا حديث عائشة الآخر قالت: «كان لنا ستر فيه تمثال طائر وكان الداخل إذا دخل استقبله فقال لي رسول الله: «حولي هذا فإني كلما دخلت فرأيته ذكرت الدنيا».[14]

(11) إسماعيل بن كثير، جامع المسانيد والسنن الهادي لأقوم سنن، تحقيق عبد الملك بن دهيش، (دمشق: دار الفكر، 1994)، ص. 435.

(12) المرجع نفسه، ص. 473.

(13) مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم، تحقيق نظر الفاريابي، كتاب اللباس والزينة، (الرياض: دار طيبة، 2006)، ص. 1012.

(14) المرجع نفسه.



بمعنى أن التحريم ليس مطلقًا وأن الصورة التي تتخذ للزينة مع عدم احتمال اتخاذها وثنًا مستثناة من هذا التحريم، وأن المكروه منها إذا أمن عدم تحولها إلى وثن هو ما يتخذ منها للترف.

اختلاف الفقهاء والمقاربة الأصولية

وبسبب اختلاف ما يفهم من النصوص، فقد حفلت كتب الفقهاء باجتهادات مختلفة تبين بجلاء أن المسألة خلافية لا مجال للحسم فيها بالاستناد إلى النصوص وحدها.

وبناء على هذه النصوص التي رواها جمع كثير من الصحابة اشتق الفقهاء آراءهم حول حكم الإسلام في الصور والتماثيل، فمنهم من اتخذ موقفًا صارمًا في تحريم تصوير كل ما فيه روح كالنووي الذي لم يستثن أي نوع من التصوير مجسمًا أو غير مجسم.[15]

ومن الفقهاء من وجد صيغة تمنع التعارض بين اجتهاده القائل بتحريم الصور وبين ما ورد في أحاديث أخرى مما يفهم منه الكراهة، على الأكثر، بالقول إن الأحاديث التي تحرم ناسخة للأحاديث التي لا تحرم والحق أن النسخ لا يتحقق إلا بشرطين:[16]

أولهما: التحقق من تعارض النصين بحيث يكون الجمع بينهما مستحيلًا. وهو ليس هنا واردًا هنا؛ لأنه من الممكن حمل النصوص المحرمة على ما يقصد به مضاهاة خلق الله. فحسب.

وثانيهما: معرفة المتأخر من النصين، وليس ثابتًا أن النصوص المحرمة متأخرة عن النصوص التي لا تحرم، بل إن الإمام الطحاوي يؤكد العكس حيث يقول إن التحريم كان في البداية لقرب عهد الناس بالوثنية ثم تلتها النصوص المبيحة.

(15) يوسف القرضاوي، الإسلام والفن، (بيروت: المكتب الإسلامي للطباعة والنشر، 1998)، ص. 47.

(16) المرجع نفسه، ص. 49.

ومن الفقهاء من اتخذ موقفًا وسطًا قصر التحريم على المجسمات التي لها ظل وهي التماثيل؛ لأنها أمسّ رحمًا بمحاكاة الوثنية.[17]

ولأجل معالجة المسألة معالجة أصولية تستطيع التوفيق بين النصوص والواقع يمكننا استثمار ما يسمى في أصول الفقه «تحقيق المناط» الذي نظن أن أهم من استطاع استثماره استثمارًا مواكبًا للعصر هو ابن بيا المجتهد الموريتاني؛ فهو ينطلق من مقاربة جديدة لمفهوم تحقيق المناط، ويشرع في تحديده عن طريق ضبط لمفهوم الواقع الذي ينزّل الحكم الشرعي عليه.

"إنه الواقع الذي يحقق العلاقة بين الأحكام وبين الوجود المشخص، لتكون كينونتها حافة فيه، أي ثابتة ثبوتًا حقيقيًا يتيح تنزيل خطاب الشارع على هذا الوجود سواء كان جزئيًا أم كليًا، فرديًا أم جماعيًا، وذلك يفترض مراحل تبدأ من ثبوت حكم موصوف لتنزيله على واقع مشخص معروف".[18]

فالواقع المطلوب فقهه هو الواقع المحكوم فيه والمحكوم عليه؛ لأن المحكوم به هو ما سماه ابن القيم "الواجب في الواقع"[19]، وهذا هو الحكم الشرعي الباحث عن محل مشخص؛ لأن المحكوم فيه أو عليه سواء كان ذاتًا أم صفة أو نسبة، جنسًا أم نوعًا، كلًا أم جزءًا، فعلًا أم انفعالًا، له حمولة من المعنى هي التي تجعله قابلًا لحكم ما، تلك الحمولة هي الواقع الذي يبحث عنه الفقيه والتي تسمى في الغالب علة أو سببًا، وقد تكون مانعًا أو شرطًا.[20]

(17) المرجع نفسه.

(18) عبدالله ابن بيا، «فقه الأقليات»، الموقع الرسمي للشيخ عبدالله بن بيا، (2007)، http//:binbayyah.net/arabic/archives3713/

(19) المرجع نفسه.

(20) يعرف علم أصول الفقه هذه المصطلحات بأن السبب هو ما يلزم من وجوده الوجود، ومن عدمه العدم لذاته. والشرط هو ما يلزم من عدمه العدم، ولا يلزم من وجوده وجود ولا عدم لذاته، وكان خارجًا عن الماهية. أما المانع فهو ما يلزم من وجوده العدم، ولا يلزم من عدمه وجود ولا عدم لذاته.

و لا بد في وجود الحكم الشرعي من توفر ثلاثة أمور:
أ - وجود الأسباب.
ب - وجود الشروط.

وأما معرفة الواقع –بحسب ابن بيا- فهي ليست معرفة نظرية فقط وإنما معرفة عملية حركية، والمطلوب هو معرفة الواقع بكل تفاصيله وليس الواقع بمعنى اللحظة الحاضرة لكنه الواقع الذي يعني الماضي الذي أفرز الحاضر، وأسس له، والذي من دون تصوره لا يمكن تصور حاضر هو امتداد له وحلقة من سلسلة أحداثه وإحداثياته، غير أن كل ذلك لن يكون كافيًا من دون استشراف مستقبل تتوجه إليه تداعيات الحياة وتفاعلات المجتمعات؛ وذلك ما سميناه بالتوقع.[21]

"بذلك تكتمل الصورة التي تمثل كلي الواقع، والمثال المتخيل هو مثال من يقف على وسط نهر يتأمل جريانه وقوة اندفاعه وسلاسة انسيابه، لكنه ليعرف الأسباب يحتاج إلى العودة وأن يرتد على آثاره ليشاهد منابع النهر ومصبه ومنتهاه، وهكذا فإن الأحكام الشرعية ترنو إلى الماضي استصحابًا[22] وتنظر إلى الحاضر استصلاحًا[23]، وترقب المستقبل والمآلات سدًا للذرائع[24]".[25]

ولما كان كذلك، فلا مندوحة للفقيه من أن يعرف الواقع حتى يعرف المتوقع.

وإن أهم ما في محاولة كشف المتوقع الذي هو مستقبل مبني على واقع هو عنصر الإفضاء فإذا كانت الوسيلة مفضية قطعًا إلى النتيجة، فإنها معتبرة قطعًا وإذا كان إفضاؤها راجحًا، فإن الشافعي

ج- انتفاء الموانع.
وإذا تخلف أمر من هذه الأمور انتفى الحكم الشرعي ولا بد.

(21) ابن بيا، المرجع السابق.

(22) الاستصحاب في أصول الفقه الإسلامي هو الحكم بثبوت أمر أو نفيه في الزمن الحاضر أو المستقبل، بناء على ثبوته أو عدمه في الزمان الماضي لعدم قيام دليل على تغييره. وواضح ارتباطه بالماضي.

(23) الاستصلاح أو المصلحة المرسلة هو الوصف الذي يلائم تصرفات الشرع ومقاصده، ولكن لم يشهد له دليل معين من الشرع بالاعتبار أو الإلغاء.، ويحصل من ربط الحكم به جلب مصلحة أو دفع مفسدة. وواضح ارتباط الاستصلاح بالحاضر.

(24) سد الذرائع في اصطلاح الأصوليين هو منع كل ما يتوصل به إلى الشيء الممنوع المشتمل على مفسدة أو مضرة. وواضح أنه ينظر الى المآل.

(25) ابن بيا، المرجع السابق.

لا يأخذ بها بينما يبني عليها مالك مئات الأحكام.[26]

وبناء على ما سبق يقول ابن بيا:

"ولكن القضية هي قضية ضبط، أن نضبط النصوص الجزئية والقواعد الكلية، وأن نعرف الواقع بكل تضاريسه ومتوقعاته حتى نطبق عليه حكما متوازنًا لا هو بالمتحلل، ولا هو أيضًا بالمتشدد المتزمت المتقوقع، وكان بين ذلك قوامًا، والتوقعات ليست أوهامًا ولا افتراضات بعيدة الوقوع، ولكنها مستندة إلى معطيات أو احتمالات راجحة".[27]

ويتيح ما سبق من تفصيل في توضيح ابن بيا لتحقيق المناط الذي يقسمه إلى قسمين:[28]

الأول: تطبيق القاعدة العامة في آحاد صورها.

والثاني: هو إثبات علة متفق عليها في الأصل في الفرع لإلحاق الفرع بها. وهو ما يعده ابن بيا تحقيق المناط الأصلي.

والفرق بينه وبين القياس أن الإلحاق لا يكون بأصل وإنما بعلة أنزلت منزلة الكلي.

وقد عدّه ابن بيا الجزء المذكور من جزئي الاجتهاد، وهو الذي لا ينقطع حتى فناء الدنيا على عكس الثاني الذي ينقطع قبل فنائها.[29]

والقول الفصل فيه هو: « القنطرة الواصلة بين حكم معروف العلة، وبين مناط موصوف، وبين محل مشخص معين لتحقيقها؛ لجعلها حافة أي ثابتة تترتب عليها الأحكام المنوطة بتلك العلة، والمحل

(26) المرجع نفسه.

(27) المرجع نفسه.

(28) المرجع نفسه.

(29) المرجع نفسه.

قد يكون ذاتًا حسية فيعمل الحس فيها؛ لإصدار حكم بتحقيق مناط الحكم ثم ترتيب الأحكام عليها، ولهذا افتقر الأمر إلى مقدمتين، ككون الماء مطلقًا أو متغيرًا لترتيب الأحكام المنوطة بعلة الطهارة».[30]

وبناء على منهاج ابن بيا الذي يأخذ الواقع كأولوية ومعرفته بكل تضاريسه شرطًا لتنزيل الحكم الشرعي ذي العلة المنضبطة على الوقائع يمكن الاستنتاج أن علة تحريم التماثيل والصور والرسم كانت في سياق بيئة يمر فيها الناس بمرحلة انتقالية من الوثنية إلى التوحيد وكان لا بد -سدًا للذرائع- من تطهير بيئتهم من مظاهر الوثنية وجعل قلوبهم وعقولهم محلًا لتوحيد لا تزاحمه وثنية.

وما يستفاد من منهاج ابن بيا الذي عرضناه باختصار هو أن الفرع لا يلحق بالأصل وهو النص وإنما بعلة الحكم الأصلي التي تحل محله، وفي هذه الرؤية ما هو كفيل بتخفيف مركزية النص والانفكاك من أسر حرفيته ولما كانت علة التحريم قد أصبحت هي الأصل، فإن هذه العلة لا وجود لها في الواقع المعاصر فلا يخشى من اتخاذ التماثيل والصور أوثانًا تعبد؛ وعليه فإن حكم التحريم يمكن إزاحته إلى منطقة المسموح لزوال العلة.

وفي فهم بعض الصحابة الأوائل لنصوص السنة ما يوحي باستخدامهم هذا المنهاج قبل تقعيده وضبطه، ولعل اختلاف آراء الفقهاء حجة قاطعة على أن محاولة البعض فرض رؤية واحدة تقضي بالتحريم محاولة لا تنضبط بقواعد التشريع.

فمن الثابت أن المفسر النحاس أحمد بن محمد بن اسماعيل المرادي نقل عن بعض الفقهاء والمفسرين قولهم: «إن عمل الصور جائز» مستدلين بما ورد في القرآن الكريم من صنع خدم سليمان: «يعملون له ما يشاء من محاريب وتماثيل». وبما ورد في القرآن من ذكر التماثيل في معرض الحديث عن معجزات عيسى: أني قد جئتكم بآية من ربكم أني أخلق لكم من الطين كهيئة الطير فأنفخ فيه فيكون طيرًا بإذن الله».[31]

ويشير القرطبي إلى اجتهاد فقهاء المالكية بجواز صنع التماثيل إذ كانت لضرورات التربية فيقول:

(30) المرجع نفسه.

(31) محمد عمارة، الإسلام والفنون الجميلة، (القاهرة: دار الشروق، 1991)، ص. 132.



وقد استثني من هذا الباب (باب الخلاف في التحريم) لعب البنات لما ثبت عن عائشة أم المؤمنين أنها قالت: كنت ألعب بالبنات (أي بالدمى) عند النبي وكان لي صواحب يلعبن معي فكان رسول الله إذا دخل ينقمعن (أي يتغيبن مختفيات وراء الستر) منه فيسربهن (أي يبعثهن) إلي فيلعبن معي.[32]

ومن أطرف ما ورد وهو ما يقطع بأن المسألة خلافية ما قاله أحد كبار فقهاء وأهم أصوليي المذهب المالكي ومجتهديه وهو الإمام القرافي:

"بلغني أن الملك الكامل وضع له شمعدان وهو عمود طويل من نحاس له مراكز يوضع عليها الشمع للإنارة كلما مضى من الليل ساعة انفتح باب منه وخرج منه شخص يقف في خدمة الملك فإذا انقضت عشر ساعات (أي حان وقت الفجر) طلع الشخص على أعلى الشمعدان وأصبعه في أذنه وقال: صبح الله السلطان بالسعادة فيعلم أن الفجر قد طلع".

ويعقب على وصفه لهذا الشمعدان المستخدم كآلة لتوقيت الزمن فيقول إنه هو صنع شمعدانًا مماثلًا أكثر تعقيدًا:

"وعملت أنا هذا الشمعدان وزدت فيه أن الشمعة يتغير لونها في كل ساعة، وفيه أسد تتغير عيناه من السواد الشديد إلى البياض الشديد إلى الحمرة الشديدة وفي كل ساعة لها لون، فإن طلع شخص على أعلى الشمعدان وأصبعه في أذنه يشير إلى الاذان غير أني عجزت عن صناعة الكلام".[33]

أحد كبار الأصوليين والفقهاء المالكيين كان يمارس هواية صنع التماثيل ولا يجد ذلك محرمًا ولا مكروهًا، ولا يفعل ذلك على استحياء وفي نجوة من الناس وإنما يصرح بذلك، ولو كان حرامًا أو مكروهًا في نظره لاستتر من الناس وهو يفعله.

---

(32) المرجع نفسه، ص. 133.

(33) المرجع نفسه، ص. 134-135.

أنموذج لموقف الفقه التجديدي

وفي الفقه الحديث نجد أحد رموز المدرسة الإصلاحية وهو الشيخ محمد عبده يصرح بإعجابه الشديد بالآثار التي زارها أثناء سياحته في صقلية عام 1903، وعن قناعته بنفعها فيقول في ما كتبه في مجلة المنار:

"فحفظ الآثار بالرسوم والتماثيل هو حفظ للعلم والحقيقة وشكر لصاحب الصنعة على الإبداع فيها".[34]

أما حكم الإسلام في التماثيل والصور فيوضحه الإمام محمد عبده وهو آنذاك مفتي الديار المصرية وأحد كبار مجتهدي العصر في هذا النص الطويل الذي نشرته المنار:

"ربما تعرض لك مسألة عند قراءة هذا الكلام وهي: ما حكم هذه الصور في الشريعة الإسلامية إذا كان القصد منها ما ذكر من تصوير هيئات البشر في انفعالاتهم النفسية وأوضاعهم الجسمانية؟ هل هذا حرام أو جائز أو مكروه؟ أو مندوب؟ أو واجب؟ فأقول لك:

إن الراسم قد رسم والفائدة محققة لا نزاع فيها ومعنى العبادة وتعظيم التمثال أو الصورة قد محي من الأذهان، فإما أن تفهم الحكم من نفسك بعد ظهور الواقعة وإما أن ترفع سؤالًا إلى المفتي وهو يجيبك مشافهة فإذا أوردت عليه حديث: إن أشد الناس عذابًا يوم القيامة المصورون» أو ما في معناه مما ورد في الصحيح فالذي يغلب على ظني أنه سيقول لك:

إن الحديث جاء في أيام الوثنية، وكانت الصور تتخذ في ذلك العهد لسببين:

الأول: اللهو والثاني: التبرك بمثال من ترسم صورته من الصالحين والأول مما يبغضه الدين والثاني مما جاء الإسلام لمحوه. والمصور في الحالين شاغل عن الله أو ممهد للاشتراك به فإذا زال هذان العارضان وقصدت الفائدة كان تصوير الأشخاص بمنزلة تصوير النبات والشجر في المصنوعات، وقد صنع ذلك في حواشي المصاحف وأوائل السور ولم يمنعه أحد من العلماء مع أن الفائدة في نقش

(34) المرجع نفسه، ص. 137.



المصاحف موضوع النزاع، أما فائدة الصور فمما لا نزاع فيه على الوجه الذي ذكره.

ولا يمكنك أن تجيب المفتي بأن الصورة على كل حال مظنة العبادة فإني أظن أنه يقول لك إن لسانك أيضًا مظنة الكذب فهل يجب ربطه مع أنه يجوز أن يصدق كما يجوز ان يكذب».[35]

ويلخص الإمام رأيه في موقف الإسلام من هذا النوع من الفنون بالقول:

"وبالجملة، فإنه يغلب على ظني أن الشريعة الإسلامية أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم بعد تحقيق أنه لا خطر فيه على الدين لا من جهة العقيدة ولا من جهة العمل ... وليس هناك ما يمنع المسلمين من الجمع بين عقيدة التوحيد ورسم صورة الإنسان والحيوان لتحقيق المعاني العلمية وتمثيل الصور الذهنية".[36]

وواضح من هذا الاستشهاد المطول للإمام محمد عبده أنه يستخدم استصحاب الحكم الأصلي إذا بقيت علة الحكم وهي التبرك أو التعظيم، ويستخدم الاستصلاح في عده التماثيل والرسم والصور جائزة إذا قصد منها نفع ولم يكن في استخدامها أحد المحذورين السابقين، كما يستخدم تحقيق المناط في تنزيله الحكم الشرعي على الواقع بعد معرفة الواقع، واستنباط مدى انطباق علة الحكم على هذا الواقع.

والجميل أيضًا في كلام الإمام أنه يمنع استخدام الاحتمال الكامن في الصور على أنه ثابت لا يتخلف من أجل بناء حكم لا يتخلف في قوله: إذا كانت الصورة مظنة العبادة فإن اللسان مظنة الكذب وهذا لا يوجب ربط اللسان، وهو ما يذكر بمناقشة ابن بيا للتوقع الذي لا يأخذ به بعض الفقهاء إلا إذا كانت الوسيلة مفضية قطعًا أو بشكل راجح إلى النتيجة.

---

(35) المرجع نفسه، ص. 138-139.

(36) المرجع نفسه.



الحكم الشرعي التجديدي ضروري وليس كافيًا

إن إدراك الفرق بين التشريع والفقه بحسبان الأول قواعد ثابتة والثاني اجتهادات بشرية تعبر عن فهوم لمجتهدين أكثر من ضروري؛ من أجل تحقيق قدرة الإسلام على المواكبة وتمكين المسلمين من الانعتاق من أسر اجتهادات استنبطت في سياقات مغايرة.

ولعل مسألة الفن التشكيلي وحكم الإسلام فيه يحتاج -علاوة على ما ذكر- إلى استثمار مقاربات أصولية من مثل التي أتينا على ذكرها كتحقيق المناط الذي نظن أن ابن بيا استنزف إمكانياته إلى حد بعيد وإلى قلب قواعد أصولية من قبيل: «العبرة بعموم اللفظ لا بخصوص السبب» بجعل العبرة بخصوص السبب لا بعموم اللفظ؛ لأن كثيرًا من أفعال النبي وأقواله إنما جاءت في سياق ظروف موضوعية معينة[37] هذا فضلًا عن أن أفعال النبي وأقواله ليست نوعًا واحدًا؛ ففيها ما هو عادة وفيها ما هو عبادة، ومن تصرفاته ما هو بالرسالة وما هو بالفتيا وما هو بالقضاء وما هو بالإمامة.[38]

ومن القواعد التي ينبغي إعادة النظر فيها قاعدة:» لا اجتهاد في مورد النص»؛ لأنها تخالف ما ثبت حدوثه من اجتهادات للسلف في النص والذي يتتبع اجتهادات الصحابة يجد أنها إنما كانت في النص ابتداء استنباطًا للمعنى المقصود، وتطبيقًا للحكم المشتق من هذا الاستنباط.

فالرأي الاجتهادي يتلاقح فيه النظر العقلي مع النظر التشريعي وهو ما يؤكده الإمام الغزالي:

"وأشرف العلوم ما ازدوج فيه العقل والسمع واصطحب فيه الرأي والشرع، وعلم أصول الفقه من هذا القبيل فإنه يأخذ من صفو الشرع والعقل سواء السبيل، فلا هو تصرف بمحض العقول بحيث لا يتلقاه الشرع بالقبول، ولا هو مبني على محض التقليد الذي لا يشهد له العقل بالتأييد والتسديد".[39]

(37) انظر كمال أبو المجد، حوار لا مواجهة، ط2، (القاهرة: دار الشروق، 1998)، ص. 44

(38) انظر شهاب الدين القرافي، الإحكام في تمييز الفتاوى عن الأحكام وتصرفات القاضي والإمام، (بيروت: دار البشائر الإسلامية، 1995)، ص. 109.

(39) فتحي الدريني، المناهج الأصولية في الاجتهاد بالرأي في التشريع الإسلامي، ط3، (بيروت: مؤسسة الرسالة، 2013)، ص. 16.

واستنادًا إلى ما ذكرناه من نصوص تحرم ونصوص تبيح أو تنصّ على الكراهة يمكن القول إنه اختلاف يفسح المجال -من دون أي محذور- لاختلاف الرؤى والاجتهادات التي تحققت فعلًا في اختلاف آراء الفقهاء قديمًا وحديثًا، وبالنظر إلى الأدوات الأصولية التي ذكرناها يمكن الخلوص إلى نتيجة ترجح عدم حرمة أي نوع من أنواع الفن التشكيلي؛ بسبب زوال علة التحريم وعدم رجحان -فضلًا عن قطعية- كون هذه الفنون وسيلة إلى محذور شرعي. وبالاستناد إلى كونها تحقق منافع كثيرة ليس أقلها حفظ التراث والارتقاء بأذواق الأفراد يمكن بناء عليها عدها من قبيل المصلحة المرسلة، وكون الواقع الذي يراد تنزيل أحكام التحريم عليه ليس واقعًا صالحًا لتنزيل حكم كهذا؛ لأنه واقع مغاير بشكل جذري للواقع الذي عاصر الحكم الأصلي، فإن تحقيق المناط كفيل بإزاحة الحكم من منطقة الحرام إلى منطقة المباح وهي المنطقة ذات المساحة الأكبر في التشريع الإسلامي كما ذكرنا سابقًا.

ولكن كل هذا لا يمثل إلا خطوة ضرورية ولكنها ليست كافية لتحديد الموقف من الفن التشكيلي؛ لأن كل هذا الاستنزاف للقواعد الأصولية لا يزيد على زحزحة الحكم من المحرم إلى المباح، بينما تتطلب الرؤية المعاصرة خطوة أكثر شجاعة مستنبطة من مستوى آخر يجعل ممارسة هذا النوع من الفن جزءًا من مهمة واجبة يحقق بها المسلم مهمته الاستخلافية، ويستكمل من خلالها بعديه المنطقي والخيالي اللذين لا يكون إنسانًا متوازنًا من دون تكاملهما. وهو ما سنفصله في مقاربتنا التالية.

مقاربة من منظور مختلف

إذا كانت العلة التي يرتبط بها الحكم في المنظومة الأصولية يمكن أن تصبح أصلًا كليًا بديلًا من النص، وهو ما يخفف من مركزية النص، ويسهم في الانعتاق من حرفيته وتليين صلابته، فإن علة أخرى من مستوى أعلى وأفق أوسع ينبغي أن تكون رائزًا لطبيعة العلاقة بين الإسلام والفن وهي علة وجود الإنسان على الأرض بحسب النص الديني.

فهذا الإنسان الذي وجد ليعمر الأرض في مهمة استخلافية أناطها به الله، ليس كائنًا محليًا ولا قوميًا ولا عالميًا، إنه كائن كوزموبوليتاني حدود فعله الكون بما يتضمنه من أحياء وجمادات، ومهمته

إقامة توازن بين نظرائه وبينه وبين الطبيعة، توازن تكتمل به عمارة الأرض التي لا تكون ناجزة بعدّ الأرض فضاء منعزلًا عن الكون كله.

ولكن هذا الإنسان لم يتلق علمًا يجعله قادرًا على معرفة ماهيات الأشياء، وإنما تلقى علمًا مقتصرًا على رموز هذه الأشياء، وهو ما تقره الآية التي تتحدث عن قصة استخلاف هذا الإنسان:

"وعلم آدم الأسماء كلها ثم عرضهم على الملائكة فقال أنبئوني بأسماء هؤلاء إن كنتم صادقين". (البقرة، آية 31).

فهو بواسطة أداة امتلكها تقتصر على تعلم اختراع الرموز يحاول أن يصنع تشاكلًا بين الرموز وصفات للأشياء منتقاة تصبح مرموزات لرموزه في بحث دائب لا ينقطع ولا يصل إلى غاياته النهائية لاستكشاف الموجودات؛ لأن كلمات الله لا نهاية لها وأيضًا بحسب ما يقرره النص الديني:

"قل لو كان البحر مدادًا لكلمات ربي لنفد البحر قبل أن تنفد كلمات ربي ولو جئنا بمثله مددا". (الكهف، آية 109).

وقصارى ما يستطيع فعله هو وضع رمز لكل واقع يكتشفه أو حد لكل مظهر جديد من مظاهر هذا الواقع، وهو رمز لا يطابق المرموز وحد لا يطابق المحدود وإنما هو مشاكلة بين الرموز والمرموزات.[40]

ولما كانت الرموز هي ما يمتلكه اكتسابًا أو اختراعًا بعد أن علمه الله، فإن للرموز مهمة أساسية في مهمته الاستخلافية بل تكاد تكون مهمته الأساسية.

وكما جعلت الرموز اللغوية في كلام الوحي وسيلته إلى التواصل مع المطلق عن طريق تفجير كل طاقتها الجمالية، وكما حولت هذه الرموز المعاني المجردة إلى صور فنية في طول الكتاب المقدس وعرضه، واختزنت قدرة على الاقتصاد على الحس النفسي بحيث انبهر بها من استمعوا إلى هذا الكلام في بداية الرسالة المحمدية؛ لأنها لا تجور على هذا الحس فتثقل ولا تقصر فتتخلف، فإن للرموز أيًا كان نوعها قابلية لا تنفد للارتقاء بتجربة هذا الخليفة إلى مراتب أعلى في مقاربة ماهيات الأشياء

(40) أبو يعرب المرزوقي، إصلاح العقل في الفلسفة العربية، ط2، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 1996)، ص. 80.

مقاربة لا تكف عن التقدم في سيرورة لا تنتهي.

ومن هنا فإن صنع الرموز عبر الرسم أو النحت أو التصوير والتي لا تتخذ الصفة التمثيلية الإحالية، وتعبر عن منطق لا يقل أهمية عن منطق العلم وهو منطق الخيال، إن صنع هذه الرموز يستكمل بعدي الإنسان المنطقي والخيالي وهما بعدان لا يتفاضلان في الأهمية كما تفترض العلمية الوضعية العتيقة، وإنما يتكاملان بحسب ما تقر نظريات علم الجمال المعاصرة.

فلا وجود أصلًا لإنجازات علمية من دون الاستناد إلى الخيال الذي يؤسس الشروع فيها، ولا نفع للخيال ما لم يوضع في تجسيد يستفيد من تقنيات العلم، ويعبر عن ارتقاء الإنسان في مراقي الذوق ودرك الجمال.

"يؤكد باشلار على دور الخيال الإنساني وبوجه خاص الصورة المتخيلة المرتبطة بالمادة وبالحركة وبالقوى وبالأحلام المتصلة بنظريات العلم، فالخيال عنده بمثابة الكيفية الإنسانية الحصينة التي تطعم العلم وتنعشه، أو بتعبير آخر، الخيال هو شرط الإنتاجية العلمية. وبناء على ذلك فقد رأى باشلار الخيال وحلم اليقظة على نحو ما فكر في العقل بوصفهما قوى إبداعية في المعرفة».[41]

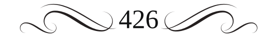
وبما أن العلم نظام علاقات -بحسب بوانكاريه- فإن ما يهب العلم القدرة على إدراك العلاقات هو الخيال القادر على تجاوز الواقع الحسي المباشر لينفذ إلى حقيقته الخفية خلف المظاهر الحسية.[42]

إن الصور التي يبدعها الخيال ذات علاقة بالواقع المدرك؛ ولأجل هذا فإن لها دورها في المعرفة العلمية.

وإذا كنا نقرر أن لهذه الفنون موضعًا أساسيًا من حيث هي رموز مخترعة تحاول مقاربة الأشياء والسعي لدرك ماهياتها عبر منطق الخيال المتكامل مع منطق العلم، فإن عاملًا آخر يجعل علة ضرورتها أكثر جلاء.

(41) غادة الإمام، جاستون باشلار جماليات الصورة، (بيروت: التنوير للنشر، 2010)، ص. 43.

(42) المرجع نفسه.



ذكرنا أن المقاربة الأصولية استطاعت عن طريق أدوات أصولية من أهمها تحقيق المناط زحزحة الفن التشكيلي من منطقة المحرم والمكروه إلى منطقة المسموح، ولكن كونية المسلم كفيلة بجعل هذه الرموز تزاح من منطقة المسموح إلى حيز الواجب.

وبيان ذلك أن هذه الكونية تعني التواصل مع الثقافات والتحاور معها من أجل القيام بمهمته الاستخلافية المتمثلة في إعمار الأرض، وهو تواصل لا تقوى وسيلة كالرموز على الوصول به إلى أقصى مستوياته.

ولأجل توضيح أكبر نقول:

إن للمحتوى الحضاري للإسلام ركنين أساسيين هما التسامي والجماعة. أما التسامي فهو متضمن في التوحيد لمطلق مفارق بحيث يرى كل تعدد موصلًا إلى هذا الواحد، وكل محايث ظلًا لهذا المفارق وبهذا يكون للمفارقة والتسامي دور في جعل كل الحقائق إضافية بالنسبة إلى حقيقة هذا المفارق، وبهذا يتمكن دائمًا من القطيعة مع أي ماض بعدّه نسبيًا وامتلاك القدرة على اشتقاق أي مستقبل بعده ممكنًا يمكن توقيعه على حساب ممكنات.

وأما الجماعة فهي الشعور الواعي بأن كل واحد يكون مسؤولًا شخصيًا عن مستقبل الآخرين جميعهم وعن استخدام التقنيات والاقتصاد والسياسة والثقافة حتى يتمكن كل رجل وكل امرأة وكل ولد من إظهار الغنى الإنساني والقدرة على الخلق.[43]

وفي صنع الرموز التي يبدع الخيال في تجسيدها في أنواع الفنون ما يجعل حمولتي المعنى لهذين الركنين المتجسدتين في أنواع الفنون قدرة على خلق تواصل حقيقي في اللحظة الحاضرة بين ماض نسبي ومستقبل ممكن. وهو تكثيف للماضي والمستقبل يمكّن المضطلع بعبء الاستخلاف من تحقيق القطع والتجاوز ومن إنجاز تواصل مع الجماعة -التي هي الأسرة الإنسانية كلها- عبر الزمان والمكان شبيه بالتواصل الذي تحقق في بحر الحضارة الإسلامية.

(43) روجيه غارودي، وعود الإسلام، ذوقان قرقوط (مترجمًا)، ط2، (بيروت: دار الرقي، 1985)، ص. 21.

ولأن الطبيعة بما تحويه من أحياء وجمادات تجلّ من تجليات جمال هذا المفارق، فإن محاكاة هذه الطبيعة عبر الفنون ارتقاء بالخليفة في سيرورة بحثه الذي لا ينقطع عن حقيقة الكائن المتسامي وتذوق جمال صنعه عبر سعي إلى التنزيه لا يمكن أن ينفك عن التشبيه بحكم طبيعة الدالات التي منح الخليفة القدرة على اختراعها.

وعلى الرغم من تقديرنا لمقاربة ابن بيا الأصولية، فإن الواقع الذي طالب هو بمعرفة كل تضاريسه من أجل معرفة مدى قابليته لتنزيل الحكم المعلول بعلة عليه يحتاج إلى نظرة أكثر تبصرًا؛ بمعنى أنه لا يكفي معرفة مدى انطباق العلة المرتبطة بالنص عليه، وإنما سبر علاقته بعلل ذات صلة بالمهمة الاستخلافية.

والحال أن واقع المسلمين الموسوم بـ «التخلف» واستيراد النظريات يقتضي انتشال المسلم من قعر هذا التخلف؛ لكي يستمر في تحقيق علة وجوده باستنزاف لصناعة الرموز في محاولة لا نهائية لبناء العلوم وتفجير لطاقات الخيال من أجل مزج العلم بمكمله الفني.

ولعل شبه الغياب الملحوظ للفن التشكيلي في الحضارة الإسلامية إنما يفسر بالخشية من مضاهاة خلق الله في بيئة كان الله فيها هو مظنة الخلاف بين الفرق الكلامية والتيارات الفلسفية، وكان التمسك بالتوحيد كوتد ناظم للأمة ديدن المؤسسة السياسية الحاكمة والمؤسسة الدينية المهيمنة.

أما الواقع الذي ينبغي معرفة تضاريسه –بحسب تعبير ابن بيا- فقد أصبحت فيه الأوطان هي مظنة الضياع وأصبح فيه التوقع الراجح هو تشتتها، وعليه فإن المصلحة المرسلة تقضي بجعل الفنون مستودعًا لسمات الهوية، وسد الذرائع يقضي بدرء المفسدة المتمثلة في تحريم ما يساهم في مد جسور التواصل مع الأمم ويفصح عن قيمتي التسامي والجماعة.

بل إنه يمكن القول إن عقيدة التوحيد التي لا يمكن للعقل النظري المجرد أن يصل في إثباتها إلى ما يتجاوز الظن الراجح[44] تحتاج لكي تجدل في صلة حية مع الفرد إلى طاقة وجدانية وتنمية للحس الجمالي وهو ما كان يضطلع به العرفان في رموزه اللغوية وصوره الشعرية وأحواله الروحية، وهو دور

(44) انظر طه عبد الرحمن، العمل الديني وتجديد العقل، ط2، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1997)، ص. 28.



يمكن للعرفان أن يستمر فيه باستخدام تقنيات الفن التشكيلي لصنع رموز تعبر عن التوحد مع الطبيعة المخلوقة وعن تذوق للجمال الذي يمثل تجليًا من تجليات جمال الكائن المتسامي وسببًا من أسباب عشقه الصافي المتحرر من نوازع الحس المادي.



المصادروالمراجع

1. ابن الحجاج. مسلم، صحيح مسلم، تحقيق الفاريابي (محققًا)، (الرياض: دار طيبة، 2006).
2. ابن حنبل. أحمد، مسند الإمام أحمد، أحمد شاكر(محققًا)، (القاهرة: دار الحديث، 2008).
3. ابن كثير. إسماعيل، جامع المسانيد والسنن الهادي لأقوم سنن، تحقيق عبد الملك بن دهيش، (دمشق: دار الفكر، 1994).
4. أبو المجد. كمال، حوار لا مواجهة، ط2، (القاهرة: دار الشروق، 1998).
5. الإمام. غادة، جاستون باشلار جماليات الصورة، (بيروت: التنوير للطباعة للنشر، 2010).
6. البخاري. محمد بن اسماعيل، صحيح البخاري، (بيروت: دار ابن كثير، 2002).
7. دراز. محمد عبد الله، مختصر دستور الأخلاق في القرآن الكريم، عبد الصبور شاهين (مترجمًا)، (بيروت: مؤسسة الرسالة، 2013).
8. الدريني. فتحي، المناهج الأصولية في الاجتهاد بالرأي في التشريع الإسلامي، ط3، (بيروت: مؤسسة الرسالة، 2013).
9. عبد الرحمن. طه، العمل الديني وتجديد العقل، ط2، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1997).
10. عمارة. محمد، الإسلام والفنون الجميلة، (القاهرة: دار الشروق، 1991).
11. غارودي. روجيه، وعود الإسلام، ذوقان قرقوط (مترجمًا)، ط2، (بيروت: دار الرقي، 1985).
12. القرافي. شهاب الدين، الإحكام في تمييز الفتاوى عن الأحكام وتصرفات القاضي والإمام، (بيروت، دار البشائر الإسلامية، 1995).
13. القرضاوي. يوسف، الإسلام والفن، (بيروت: المكتب الإسلامي للطباعة والنشر، 1998).
14. المرزوقي. أبو يعرب المرزوقي، إصلاح العقل في الفلسفة العربية، ط2، (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 1996).
15. ويلسون. إيفا، الزخارف والرسوم الإسلامية آمال مريود (مترجمًا)، (بيروت: دار قابس، 1999).

في جغرافيا الإسلام وخريطة الأحكام
إشكالية دار الإسلام بين النص والتاريخ

العربي إدناصر[1]

الملخص

من التدابير الزمنية التي أنتجها العقل الفقهي في مواجهة تحديات التعامل مع العالم المخالف ما يعرف بنظام تقسيم المعمورة، وهو عمل جاء حصيلة قراءة الوحي والواقع، في زمن مضطرب لا يعرف انضباط العلاقات الدولية لجملة من الأعراف والتقاليد التي تؤسس للأمن والتعاون بين الشعوب والأمم.

وهذا ما انعكس على طبيعة التفكير الفقهي في الوجود المقابل للذات، وكرس نوعا من القطيعة مع المخالف في المعتقد، وغلب بذلك فقه الاحتياط والريبة من الآخر، فهيمن نظام التقسيم الجغرافي والفكري مع العوالم غير المسلمة، وظهر ذلك جليا في الأحكام والأقضية والفتاوى في المذاهب الفقهية كلها؛ السنية والشيعية.

بينما لا نجد هذا التحوط كله في الكتاب العزيز وفي السنة الشريفة، حيث نلحظ امتداد الجغرافيا وسعة الأرض والدار، والحث على الانتشار في أرجاء المعمورة والسعي فيها بالإصلاح، من منطلق التوريث للأرض لأصحاب العمل الصالح، لأن شمولية الرسالة الخاتمة وعالميتها تقتضي فتح الحدود وتوحيد المجال والحيز حتى يكون مؤممًا ومؤمنًا للدعوة.

وأمام عدم الوعي بهذه الرؤية الكونية للوحي ظهر تيار فكري معاصر ينزل مقتضيات تقسيم

(1) العربي إدناصر: دكتوراه في الشريعة من جامعة القرويين- أغادير المغرب.

المعمورة على عالم اليوم من زاوية الإسلام والغرب، بل امتد هذا التشطير إلى البنية الإسلامية الداخلية فانقسم المجتمع إلى مسلم وجاهلي.

تسعى هذه الورقة لتفكيك هاتين المرجعيتين: الفقهية التقليدية والأصولية الجهادية، في ضوء القرآن والحديث، لأجل تقديم نقد لفكرة الثنائية القطبية في العالم على أساس المعتقد، وتوجيه المناقشة إلى أصل المصلحة في العلاقات البينية بين الأمم والشعوب، متى توافر الأمن وتحقق التعارف الذي دعا إليه القرآن.

تقديم

شكل مفهوم الدار وأبعادها الدينية والسياسية والاجتماعية والاقتصادية نقطة خلاف واسعة بين الفقهاء، انعكست صورتها على الموقف من إقامة المسلم بين غيره من أهل الكتاب والأمم الأخرى، ممن تكون لهم السيادة الفعلية على أرض الإقامة، بفعل الأصل التاريخي أو بفعل الغلبة العددية، وربما السيادية من حيث المنعة الاقتصادية والسياسية، وانعكست كذلك على رؤية المسلمين للعالم والآخر، ونشأ بفعلها فقه يراوح بين الانكماش مع القطيعة والانفتاح مع الحذر.

وقد أولى الفقهاء قديمًا هذه القضية اهتمامًا بالغًا نظرًا لعوامل عدة، كان أبرزها عدم وجود نظام سياسي بالمعنى الحديث يحمي الدول والجماعات والأرض، فتثار كثير من القلاقل والحروب والويلات التي تندلع بين القوى السياسية والقبلية والإقليمية، ما حدا بهؤلاء الفقهاء إلى التفكير في إيجاد أفكار مانعة من تدخل الأجنبي في الحوزة الترابية للدولة الإسلامية.

وكان أن أنشؤوا نظامًا استراتيجيًا في الجغرافيا فأسسوا لمفهوم الدار، عبر تشطيرها إلى دار الإسلام في مقابل دار الكفر، للدلالة على تسطير الحدود الترابية التي تدخل في حماية المسلمين، ويسري عليها قانونهم وشريعتهم، قبالة دار الكفر التي تنطبق عليها مجموعة من الأحكام الفقهية والعقدية التي تدخل ضمن مقياس الولاء والبراء، وتحكمها علاقات محددة اجتماعيًا وسياسيًا وعقائديًا، صارت ثقافة وقانونا يؤطران ما يمكن تسميته بالعلاقات الدولية حينئذ.

لكن مع مرور الوقت وتعاقب القرون، وانضباط الحياة الدولية لقواعد وأعراف، صار معها مفهوم الدار أكثر مرونة وصلابة في الآن ذاته، فهو مرن من حيث هو انفتاح سياسي واجتماعي، ثم وجود حركة انسيابية للهجرة من دار المسلمين وإليها.

وهو كذلك مفهوم صلب من حيث ترسيم الحدود الجغرافية لكل بلد، حتى بين الدول الإسلامية هناك سياسة حدودية تقتضي الحصول على جواز سفر للعبور إلى أرض دولة إسلامية أخرى، ثم إن وجود توافقات دولية ومؤسسات كونية تحمي الحقوق السياسية والسيادية لكل بلد على حدة، أمر يجعل الأرض كيانًا ذاتيًا مستقلًا يملك قراره الداخلي والخارجي.

إذًا؛ هل ما يزال المفهوم القديم للدار فاعلا في مدى تقسيم المعمورة إلى دار إسلام ودار حرب أو دار كفر، وهل تطور العلاقات الدولية وتطور أنماط المعاملات الاقتصادية والتجارية والسياسية، أسباب قد تساهم في تجديد مفهوم الدار وإعطائه روحًا جديدة تنبعث من منطق الواقع، وقبل هذا وذاك هل يعكس الفقه روح النص الديني المؤسس في رؤيته للعالم، أم أن الوعي الفقهي دخل في مفهوم التدبير الزمني للحيز بوصفه نوعًا من الضرورة التي يسمح بها النص نفسه؟

أولًا: نظرة إلى مفهوم الدار عند الفقهاء وحكم الإقامة خارج البلاد الإسلامية

1 - في تحديد مفهوم دار الإسلام

إن تعريف الدار أمر مختلف فيه اختلافًا عريضًا، لا يوجد فيه دليل حاسم، فهل العبرة بتطبيق الأحكام أم بغلبة السكان؟ وهل العبرة بجريان الأحكام في وقت من الأوقات حتى ولو احتلها الكفار وانقلبت دارا بأحكام جديدة؟ وهل تكون الدار مركبة إذا كان للكفار السلطان مع إسلام السكان؟

قبل النفاذ إلى عمق هذه الإشكالات، نشير إشارة خاطفة إلى حاجتنا إلى تطوير في توظيف مفهوم الحيز، وذلك من خلال استعمالنا لمرادفات عدة، تختلف في المساحة وفي الظهور والخفاء، لكنها في عمقها الفلسفي تؤدي إلى إفادة معنى واحد وهو مقصودنا هنا، وهو ذلك الكيان الجغرافي والسياسي والعمراني الذي نوجد فيه ونتقاسم فيه الحياة قربًا أو بعدًا، وترتسم من خلاله خصوصياتنا وهويتنا،

ونعبر عنه بمصطلحات؛ من قبيل الأرض والدار والمنزل والمحل والمعمورة والبقعة والمكان والجغرافيا والحيز، وهلم جرا من المفهومات التي تصب في هذا القصد.

وباتضاح هذا المغزى، نمر إلى وضع تعريف لغوي لمفهوم الدار كي نمضي إلى التعريفات الاصطلاحية والفقهية التي استنبطها الفقهاء، ليرتبوا عليها أحكامًا فقهية تبعًا للمذاهب المتبعة في ما بينهم.

لغة الأصل في الدار[2]: المنزل المسكون وكل محل حلّ به قوم فهو دارُهم، وتجمع على دُور وديار، وعليه يقال دار لمنازل القوم، ومنه قوله تعالى: (فأصبحوا في دارهم جاثمين) (العنكبوت/ 37)، وقوله: (الذين أخرجوا من ديارهم بغير حق) (الحج/ 38)، وقوله كذلك: (لهم دار السلام عند ربهم وهو وليهم بما كانوا يعملون) (الأنعام/ 128).

واصطلاحًا جاء في بدائع الصنائع في الفقه الحنفي: «لا خلاف بين أصحابنا في أن دار الكفر تصير دار إسلام بظهور أحكام الإسلام فيها، واختلفوا في دار الإسلام أنها بماذا تصير دار الكفر، قال أبو حنيفة إنها لا تصير دار الكفر إلا بثلاث شروط: أحدها ظهور أحكام الكفر فيها، والثاني أن تكون متاخمة لدار الكفر، والثالث ألّا يبقى فيها مسلم ولا ذمي آمنا بالأمان الأول وهو أمان المسلمين. وقال أبو يوسف ومحمد رحمهما الله إنها تصير دار الكفر بظهور أحكام الكفر فيها»[3].

وقد استدرك الكاساني على هذا القول مؤكدًا أن: «المقصود من إضافة الدار إلى الإسلام والكفر ليس هو عين الإسلام والكفر، وإنما المقصود هو الأمن والخوف، ومعناه أن الأمان إن كان للمسلمين فيها على الإطلاق، والخوف للكفرة على الإطلاق فهي دار الإسلام، وإن كان الأمان فيها للكفرة على الإطلاق والخوف للمسلمين على الإطلاق فهي دار الكفر، والأحكام مبنية على الأمان والخوف لا على الإسلام والكفر، فكان اعتبار الأمان والخوف أولى»[4].

ومُحدِّد ظهور الأحكام في توصيف الدار عند الحنفية نص عليه الشوكاني من الزيدية، لما قال:

(2) تنظر مادة دَوَرَ في: محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، (بيروت: دار إحياء التراث العربي، 1416هـ) 4/440.

(3) علاء الدين الكاساني، كتاب بدائع الصنائع في ترتيب الشرائع، ط2 (بيروت: دار الكتب العلمية، 1406-1986)، 130/7.

(4) علاء الدين الكاساني، مصدر سابق، 131/7.



«الاعتبار بظهور الكلمة، فإن كانت الأوامر والنواهي في الدار لأهل الإسلام، بحيث لا يستطيع من فيها من الكفار أن يتظاهر بكفره إلا لكونه مأذونا له بذلك من أهل الإسلام فهذه دار إسلام، ولا يضر ظهور الخصال الكفرية فيها لأنها لم تظهر بقوة الكفار ولا بصَولتهم، كما هو مشاهد في أهل الذمة من اليهود والنصارى والمعاهدين الساكنين في المدائن الإسلامية، وإذا كان الأمر العكس فالدار بالعكس»[5].

وقَصَر «صديق خان» ظهور الأحكام في شَرطي الشهادة وإقامة الصلاة، فأعطى مثالًا حيًا بعَدَن وما والاها، «فإن ظهرت فيها الشهادتان والصلوات ولو ظهرت فيها الخصال الكفرية بغير جوار فهي دار سلام وإلا فدار حرب، وكذا سائر بلاد الهند وما والاها الحكم عليها بهذا الاعتبار»[6].

وللشافعية رأي خاص في الموضوع فهي عندهم: «الدار التي يسكنها المسلمون، وإن كان فيها أهل الذمة، أو فتحها المسلمون وأقروها بيد الكفار، أو كانوا يسكنونها ثم أجْلاهم الكفار عنها»[7].

والملاحظ في هذا التعريف أن للشافعية مسلكاً جديدًا في توصيف الدار المسلمة، من خلال الإبقاء على إسلامية الدار في الأصل، مهما تحول حالها باستيلاء الكفار عليها ونفي المسلمين منها، ما يعني عدم إمكان انقلاب الدار عندهم من مسلمة إلى كافرة.

وصِفة الثبات هذه هي التي انتقدها الحنابلة وبخاصة ابن تيمية، إذ نص على أثَر نوع السكان بوصفه معيارًا في الحكم على نوعية الدار: «وكون الأرض دار كفر ودار إيمان أو دار فاسقين ليست صفة لازمة لها، بل هي صفة عارضة بحسب سكانها، فكل أرض سكانها المؤمنون المتقون هي دار أولياء

(5) محمد بن علي الشوكاني، السيل الجرار المتدفق على حدائق الأزهار، محمد إبراهيم زايد (محقق)، ط1 (القاهرة: نشر لجنة إحياء التراث بالمجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، 1408/1988)، 546/4.

(6) أبو الطيب صديق القنوجي، العبرة مما جاء في الغزو والشهادة والهجر، أبو هاجر زغلول (محقق)، ط2 (بيروت: دار الكتب العلمية، 1408-1988)، ص 237. ومع ذلك لم يطمئن قلب الشيخ لقوله هذا لتساوي الأدلة في تحديد نوعية الدار، وعدّ المسألة من المشتبهات «التي لم يظهر حكمها على وجه يحصل منه ثلج الصدر ويذهب به عطش الفؤاد»، فانعكس ذلك على تحريره لقضية إسلامية الهند، فتارة يحررها على نهج الحنفية المقتضي للإيجاب، وتارة أخرى على منوال أهل الحديث المقتضي للنفي، أبو الطيب صديق القنوجي، مصدر سابق ص 238.

(7) سليمان البجيرمي، حاشية البجيرمي على الخطيب: (بيروت: دار المعرفة، 1398هـ)، 4/220.

لله في ذلك الوقت، وكل أرض سكانها الكفار فهي دار كفر في ذلك الوقت، وكل أرض سكانها الفساق فهي دار فسوق في ذلك الوقت، فإن سكنها غير ما ذكرنا وتبدلت بغيرهم فهي دارهم»[8].

ومعنى هذا الكلام أن الغلبة السكانية هي الأثر الفاعل في تحديد هوية الدار، وتقرير نوعية الأحكام المطبقة فيها عند ابن تيمية.

فيما نسب ابن القيم للجمهور قولًا جاء فيه: «دار الإسلام هي التي نزلها المسلمون وجرت عليها أحكام الإسلام، وما لم تجر عليه أحكام الإسلام لم يكن دار الإسلام وإن لاصقها»[9].

ومن خلال هذه التعريفات، يظهر أن دار الإسلام هي خليط من عناصر متعددة، منها من يرجح كفة جرَيان الأحكام الشرعية فيها كما هو الشأن عند الحنفية والزيدية، ومنها من يدفع في اتجاه تغليب عنصر الموارد البشرية أو الكثافة السكانية كما معروف عند ابن تيمية من الحنابلة، ومنها من يرجح ما يمكن التعبير عنه بالعامل التاريخي الذي لجأ إليه الشافعية، حينما حكّموا عنصر الوجود الفعلي التاريخي للمسلمين على الأرض، واحتجوا لاستحالة انقلاب الأرض المسلمة بعد أن وطأتها أرجل المسلمين.

وهناك نوع جديد من الأرض، وهو الدار المركبة التي فيها شيء من دار الإسلام ودار الكفر، والنموذج على ذلك «قرية ماردين» الموجودة حاليا في جنوب تركيا، وقد استفتي ابن تيمية بشأنها فقال: «هي ليست بمنزلة دار الإسلام التي تجري عليها أحكامه، ولا بمنزلة دار الحرب التي أهلها كفار، بل هي قسم ثالث يعامل المسلم بما يستحقه، ويقاتل الخارج على ما يستحقه»[10].

---

(8) تقي الدين ابن تيمية، مجموع الفتاوى، (القاهرة: مكتبة ابن تيمية، د ت)، 18/282.

(9) شمس الدين ابن قيم الجوزية، أحكام أهل الذمة، أبو براء يوسف بن أحمد البكري وأبو أحمد شاكر بن توفيق العاروري (محققان ومعلقان)، ط1 (الدمام السعودية: رمادي للنشر، 1418-1997)، 728/2.

(10) تقي الدين ابن تيمية، مصدر سابق، 28/240. لاحظ الشيخ عبد الله ابن بيّة والشيخ عبد الوهاب الطريري أن الجملة الأخير لا تستقيم بالنظر إلى ما قبلها، وحملاها على وجه يفيد المعاملة بالمثل على نحو: «بل هي قسم ثالث يعامل المسلم بما يستحقه، ويعامل – وليس يقاتل- الخارج على ما يستحقه». وقد عقد لهذه الفتوى لقاء خاص عرف بمؤتمر «ماردين دار السلام» يومي السبت والأحد 27 – 28 مارس 2010، برعاية المركز العالمي للتجديد والترشيد (لندن) وبالتعاون مع كانوبوس للاستشارات (لندن) وجامعة أرتوكلو (ماردين)، وتم فيه كشف هذا التحريف الذي طال نص ابن تيمية.

وهي نوع من الدار التي استولى عليها الكفار سكانها مسلمون أغلبهم، ويشبهها في عصرنا هذا الدول الفدرالية التي فيها مسلمون وغير مسلمين، وتحتفظ كل ولاية منها بسلطة سن القوانين كما في نيجريا.

وفي الإجمال تتحدد دار الإسلام بأربعة عناصر:

أ. عنصر مكاني وجغرافي: أي وجود قطعة من الأرض عليها وجود فعلي لجماعة من المسلمين.

ب. عنصر تنفيذي وحكومي: أي وجود جهة سلطوية وجهاز يعمل على تنزيل مقتضيات الشريعة وتفعيلها.

ت. عنصر قاعدي وسيادي: أي سريان النفوذ التشريعي على الإقليم ونفاذ قوانينه.

ث. عنصر بشري وديموغرافي: أي غلبة الجماعة المسلمة عدديا وشعورهم بنوع من الأمان في الاستقرار.

وتفرد الإمام السرخسي من الحنفية بشرط آخر مفاده حصول الأمان في دار الحرب بالنسبة إلى المسلم، فنص على أنه: «إذا دخل المسلم دار الحرب بأمان، فهو من أهل دار الإسلام حكما»[11].

إضافة إلى داري الإسلام والحرب[12]، هناك تقسيمات أخرى بحسب نوع العلاقة التي تربطها مع الجماعة المسلمة، حيث تحدث الفقهاء عن دار العهد أو الصلح، وهي الأقاليم التي ترتبط مع المسلمين بمعاهدة سلام أو صلح.

وهناك دار الردة، وهي نوع من الأقاليم التي يرتد أهلها عن الإسلام، وهي تختلف عن دار الحرب

(11) - أبو بكر السرخسي، المبسوط، ط1 (بيروت: دار المعرفة، 1989-1409)، 5/51.

(12) مصطلح دار الحرب في الاستعمالات الفقهية يختلط بمصطلحين آخرين، وهما دار الكفر ودار الشرك، وقد يبدو أنهما من جنس واحد في القصد، والحال أن بينهما بونا من جهة الواقع الذي يدلون عليه، فمفهوم دار الحرب ينصرف إلى تجلية وضع يسِمه الهرج والمرج والقتل، بينما يكشف المفهومان الآخران عن واقع الاختلاف العقدي، فإذا كان التعايش مستحيلا بين جماعتين تحت الحرب، فما يمنع من قيام التساكن والتعايش بين مختلفي العقيدة، ما يرجح فكرة التفريق بينهما، فالمفهوم الأول يحيل على القاموس الأمني والعسكري، فيما يحيل الآخران على تعدد الملل والنحل، وبهذا فدار الحرب ينبغي أن تبقى جزءا من مشمولات دار الكفر أو دار غير المسلمين، بحكم أن الأخيرة تضم إليها دار الموادعة ودار الأمان.

من أربع نواح وهي[13]:

أ. أن أهلها لا يهادنون على الموادعة في ديارهم، بعكس أهل الحرب.
ب. ولا يصالحون على مال إزاء ردتهم، ويجوز أن يصالح أهل الحرب.
ت. لا تملك أموالهم التي غنِمها الغانمون بخلاف أموال أهل الحرب.
ث. لا يجوز استِرْقاقهم ولا تُسبى نساؤهم، والأمر مباح في حق أهل الحرب.

وتفارق دار الإسلام أيضا من أربعة أوجه وهي[14]:

أ. أن أهلها يُقتلون مقبِلين أو مُدبِرين كالمشركين.
ب. تُؤسر إمائهم.
ت. تصير أموالهم فَيئا لجميع المسلمين.
ث. بطلان مناكحتهم بمُضِي العدة وإن اتفقوا على الردة.

الملاحظ إذًا وجود أصناف متعددة من الدُّور بمواصفات مختلفة بحسب الوضع القائم، وبذلك ظهرت في مقابل دار الإسلام دور المهادنة والعهد والموادعة والذمة والعدل[15]،وتُخالفها دور الكفر والحرب والشرك والبغي والفسق[16]، «وهي في ما يتجاوز المصطلح الأول كلها مصطلحات سياسية،

(13) أبو الحسن الماوردي، كتاب الأحكام السلطانية والولايات الدينية، أحمد مبارك البغدادي (محقق)، ط1 (الكويت: مكتبة دار ابن قتيبة، 1409-1989)، ص 77.

(14) أبو الحسن الماوردي، مصدر سابق، ص 77-78.

(15) قارن ب: محمد بن الحسن الشيباني، شرح كتاب السير الكبير، إملاء محمد بن أحمد السرخسي، أبو عبد الله الشافعي (محقق)، ط1 (بيروت: دار الكتب العلمية، 1417-1997)، 12/5. وقارن بيحيى بن شرف النووي، روضة الطالبين وعمدة المفتين، زهير الشاويش (مشرف)، ط3 (بيروت: المكتب الإسلامي، 1412-1991)، 49/10.

(16) قارن بيحيى بن شرف النووي، مصدر سابق، 63/10. وقارن بموفق الدين ابن قدامة، المغني شرح مختصر الخرقي، ط1 (بيروت: دار إحياء التراث العربي، 1405-1985)، 252/8. وقارن بالموسوعة الفقهية الكويتية، نشرتها وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية بالكويت، ط2 (الكويت، طباعة دار ذات السلاسل، 1992، 205/20). وقارن بمحمد بن علي الشوكاني، نيل الأوطار من أسرار منتقى الأخبار، (بيروت: دار الكلم الطيب، 1419هـ)، 188/5. وقارن بأحمد المرتضى، البحر الزخار الجامع لمذاهب علماء الأمصار، (صنعاء دار الحكمة اليمانية، 1366هـ)، 468/5. وقارن بمحمد بن إدريس الشافعي، الأم، إشراف محمد زهري النجار، ط2 (بيروت: طبع دار المعرفة للطباعة والنشر، 1393-1973)، 188/4.



وبذلك فقد صار المراد الانفتاح والامتداد من طريق الجهاد أو الدعوة أو العهد أو الموادعة»[17].

ما يؤكد بأنه جاء «توسع استخدام مصطلح دار الإسلام وغيره من المسميات عند الفقهاء نزولا عند ضرورات وظروف واقعية، حيث وضعوا صفات تلك المصطلحات وضوابطها»[18].

هذه هي الصورة الذهنية للدار عند الفقهاء، وهي على الرغم من اختلافها في التفاصيل، فإنها تؤول إلى تكريس واقع القطيعة مع المخالف، وإلى تعزيز التنظير لفقه الحذر، والأمر إذا كان يحتاج إلى مزيد تأكيد ففي ما يأتي صورة أخرى تُجلي ما قبلها، من خلال تِبيان مواقف الفقهاء من الإقامة في دار غير مسلمة.

ثانيًا: حكم الإقامة بدار غير مسلمة

يتحدد مفهوم الدار في الموروث الفقهي بالنظر إلى اعتبارات مادية ومعنوية عدة، حالة الحرب أو السلم ووجود الأمان، ومنها الغلبة الثقافية وظهور أحكام الشريعة وإعمالها في التطبيق، ومنها الغلبة العددية للسكان المسلمين، وكلها عناصر تتحكم في تقرير إسلامية الدولة، أو في إمكانية نزع وصف الإسلام عنها وإلحاقها بعالم الكفر، كما أسلفنا في ما مضى.

وعلى هذا بُني الأصل العام في نظرة الفقهاء قديمًا إلى إقامة المسلم في ديار الكفر، وهو وجوب بقاء المسلمين في أوطانهم على أساس الدوام، ما لم يغلب عليهم العدو أو تُدركهم الفتنة، بل تجب الهجرة إليها إن كانوا في بلاد أخرى لا تقيم لشرع الله حكما، ثم إنهم لم يُجيزوا التعامل التجاري بهذه البلاد، لأن الدخول إليها حسَموه بالمنع إلا في حالة مُفاداة مسلم، وقد تشدد بعض الفقهاء وأسقط شهادة

(17) رضوان السيد، الهجرة والفتوحات ودار الإسلام والمتغيرات، قراءة في الاعتقاد والفقه والجغرافية السياسية، مجلة التفاهم، تصدر عن وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية بسلطنة عمان، ع33، س9، صيف 1432/2011، ص 20.

(18) ياسر العلي، الجغرافيا الفقهية للعالم من صورة التاريخ إلى صورة الواقع المعاصر، مجلة إسلامية المعرفة، تصدر عن المعهد العالمي للفكر الإسلامي، ولاية فرجينيا، ع 45، س 12، صيف 1427/2006، ص 103.



من خرج عن هذه القاعدة.

وهكذا نجد مثلا في مقدمات ابن رشد كلامًا صريحًا لسَحنون في هذا المضمار، حيث ذكر العلة في مَخافة أنْ تَجري على المسلم أحكامهم في تجارة أو غيرها، بل أوردَ روايةً عن الإمام مالك فيها كراهةُ: "أن يسكُن أحدٌ ببلدٍ يُسَب فيه السّلف، فكيفَ ببلد يُكفر فيه بالرّحمان وتُعبد فيد من دونه الأوثانُ، لا تستقِر نفسُ أحدٍ على هذا إلا وهو مسلمُ سوءٍ مريضُ الإيمانِ"[19].

ثم نصّ على أنه: «لا يجوز لأحد من المسلمين دخول أرض الشرك لتجارةٍ ولا لغيرها إلا لمُفاداة مسلم، فإن دخلها لغير ذلك طائعا غير مُكره، كان ذلك جُرحة فيه تُسقِط إمامته وشهادته»[20].

وسَلك ابن رشد النهج نفسه مُعلقا بقوله: «فواجبٌ على والي المسلمين أن يمنع من الدخول إلى أرض الحرب للتجارة، ويضعُ المَراصد في الطُّرق والمسالح لذلك، حتى لا يجد أحد السبيل إلى ذلك»[21].

هذا في المستوى النظري، أما التطبيقي فقد شهد الغرب الإسلامي حالات من هذه التجارب، فقد أصدر السلطان المغربي المولى سليمان (ت 1822 هـ) أمرًا بمنع المسلمين المغاربة من الرحلة إلى أرض النصارى والتجارة فيها أو لأجل الإقامة، استنادا إلى إعمال قاعدة سد الذرائع حتى لا يَضطرُّهم ذلك إلى تَعْشير أموالهم وانتِفاع العدُو بها، أو حتى لا يَقعوا في خُصومات معهم[22].

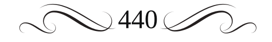
وغير بعيد عن المغرب الأقصى وبالضبط في جاره الشمالي الأندلس، أفتى العلامة الوَنشريسي صاحب «المِعيار» الأندلسيين المسلمين بعد سقوط غرناطة آخر قلاع الإسلام بأيدي النصارى، بضرورة مُغادرة مَوطنهم الأصلي والتّوجه جنوبا نحو المغرب حيث بلاد الإسلام، مَخافة أن يتعرضوا

(19) محمد ابن أحمد ابن رشد الجد، المقدمات الممهدات لبيان ما اقتضته رسوم المدونة من الأحكام الشرعيات والتحصيلات المحكمات لأمهات مسائلها المشكلات، محمد حجي وسعيد أعراب (محققان)، ط1 (بيروت: دار الغرب الإسلامي، 1408- 1988)، 153/2.

(20) ابن رشد الجد، مصدر سابق، 153/2-154.

(21) ابن رشد الجد، مصدر سابق، 154/2.

(22) محمد المنوني، مظاهر يقظة المغرب الحديث، ط2 (بيروت: دار الغرب الإسلامي، 1985)، 10/1.



للافتتان في دينهم والاضطهاد في عقيدتهم، وكتب في ذلك رسالة بليغة التهديد لمن رَكَن إلى الأرض ولم يهاجر إلى حيث يطَبق شرع الله[23].

وقد اختلف الفقهاء في هجرة من أسلم حديثًا من بلده الذي غلبه الكفر إلى بلد آخر مسلم، فاستحبه بعضهم وأوجبه بعض آخر، كالفقيهين الأندلسيين ابن حزم وابن العربي، بحجة رَبْط البقاء عندهم بالمُوالاة، وهي رابطة لا تتم إلا بين مسلم وأخيه المسلم[24].

هذه المواقف كلها يمكن إدراجها في اتجاه الممانعة والقطيعة، لكن ثَمّة اتجاه آخر يميل إلى اللُّيونة والموازنة بين المصالح والمفاسد ومراعاة الواقع، ولهذا تجد مُنْتسبيه يُرجحون معيار الأمان والسِّلم في نِسبة الأرض إلى الإسلام، وليس عين الكفر والإسلام.

وبهذا يُقر تلميذا أبي حنيفة ورمزا مذهبه أبو يوسف ومحمد بن الحسن، وهكذا نجد في المُدونة الحنفية الشهيرة بدائع الصنائع: «إنْ كان الأمانُ للمسلمين على الإطلاق والخوفُ للكفرة على الإطلاق فهي دار الإسلام، وإن كان الأمان فيه للكفرة على الإطلاق، والخوف للمسلمين على الإطلاق فهي دار الكفرة، والأحكام مبنية على الأمان والخوف»[25].

فالغلبة في تحديد حالة الأرض بهذا المعنى تكون للمعيار السياسي لا العقائدي، حيث إن الإسلام مِن عدمِه لا يُشكل عنصرًا حاسمًا في تحديد هوية الأرض، بل يحددها البعد السياسي والاستقرار النفسي والمجتمعي الذي يمَكن من اجتماع المسلمين مع غيرهم على أساس من التعايش السلمي والاحترام الفكري والتضامن الاجتماعي.

(23) تنظر رسالته «أسْنى المَتاجر في بيان أحكام من غلَب على وطنه النصارى ولم يُهاجر وما يترتب عليه من العقوبات والزواجر» في: أبو العباس الونشريسي، المعيار المعرب والجامع المغرب عن فتاوي أهل إفريقية والأندلس والمغرب، خرجه جماعة من العلماء بإشراف محمد حجي، نشر وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية بالمغرب، (بيروت: طبعة دار الغرب الإسلامي، 1401-1981)، 2/119-136.

(24) قارن بأبي بكر ابن العربي، أحكام القرآن، علي محمد البجاوي (محقق)، (مصر: مطبعة عيسى البابلي، 1387/1967)، 1/484. وقارن بأبي محمد ابن حزم، المحلى، (بيروت: دار الفكر، ب ت)، 9/11.

(25) علاء الدين الكاساني، مصدر سابق، 7/195.

ولا يعني ذلك الركون لشروط الآخر ولا الخضوع لإملاءاته والولاء له، بقدر ما يعني التوافق على شروط دنيا للتعارف الحضاري والانسجام الإنساني، والتعاون على المصالح العامة المشتركة، من دون التهاون في الهوية الشخصية والخصوصيات الدينية، وبتعبير الفقيه المغربي أحمد البلغيثي: "لا يلزم من الموالاةِ الإقامةُ، فكَم من بعيدٍ عن ديارهم يُواليهم بنُصحه وسَعيه في مصالحهم"[26].

وباستحضارنا لحيثيات العصر ومعطياته الجديدة، ومنها ضرورات الوجود الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والثقافي للمسلمين المُغتربين، وللفئات التي أسْلمت في أراضي غير المسلمين، هذا فضلا عن مقتضيات الدعوة والبلاغ التي تستوجب الخروج إلى الناس في أوطانهم، لإفهامهم أحكام الدين والتعريف بقضايا المسلمين وأنماط عيشهم ومقومات أخلاقهم، وغيرها من الأمور التي اشتدت الحاجة إليها في زماننا هذا.

ومقتضيات الدعوة هذه تجد مبررها أكثر بتوفر عنصر الأمان، لما يُترجى في الإقامة من منافع جَمّة، وهذا المقصد حاضر عند بعض الفقهاء من أمثال الإمام السّرخسي من الحنفية، حين أدخل دار الحرب التي تنعم بالأمان في حكم مشمولات الدولة الإسلامية، فقرر أنه: «إذا دخل المسلم دار الحرب بأمان فهو من أهل دار الإسلام حكما»[27].

ويبقى الماوَرْدي الشّافعي والفقيه الشّهير في السياسية الشرعية والعلاقات الدولية بتعبيرنا المعاصر، أبرز المدافعين عن الإقامة بدار الكفر، لغايات مستقبلية قد تُفصح عنها مآلات تأميم الدعوة في أصقاع العالم، وقد نقَل عنه ابن حَجر قولَه: « فالإقامة فيها . أي بلاد الكفر. أفضل من الرحلة منها، لما يترجى من دخول غيرِه في الإسلام»[28].

ويَكاد الماوردي يَنفرد بهذا الرأي الجرّيء، ومنه ربما استلهم الفقيه المجدد الشيخ محمد عبده هذا

(26) أحمد بن المأمون البلغيثي، حسن النظرة في أحكام الهجرة، ط1 (القاهرة: مطبعة عبد الرحمان أفندي محمد بميدان جامع الأزهر، 1346-1927)، ص43.

(27) أبو بكر السرخسي، مصدر سابق، 51/5.

(28) شهاب الدين ابن حجر العسقلاني، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ابن باز محقق، محمد عبد الباقي (مرقّم)، محب الدين الخطيب (مخرج)، (بيروت: دار المعرفة، 1379)، كتاب مناقب الأنصار، الحديث رقم 3897، 229/7.

الرأي، واستثمره في بناء حكم الإقامة ببلاد الغرب حاليا، وجعله لا يتردد في مشروعية هذه الإقامة فصرح قائلا: «المقيم في دار الكافرين، ولكنّه لا يُمنع ولا يُؤذى إذا عمِل بدينه، بل يمكنه أن يقيم جميع أحكامه بلا نَكير، فلا يجب عليه أن يسافر، وذلك كالمسلمين في بلاد الإنكليز لهذا العهد، بل فرُبّما كانت الإقامة في دار الكفر سببًا لظهور مَحاسن الإسلام وإقبال الناس عليه»[29].

وإظهار الدين في البلاد الغربية لا يقتصر فقط على إقامة العبادات مثل الصلاة والصيام وغيرها من الشعائر، بل يتعداها إلى أمور تتعلق بالعمل الصالح والسعي في مصالح الناس، كالتعاون في وجوه الخير والمشاركة في النشاط الذي يعود على المجتمع بالصلاح، ومساندة القضايا العادلة وحقوق الإنسان والبيئة والسلم، وغيرها من المنافذ التي يمكن أن يلِجها المسلم من مقام الخيرية والخروج للناس، ووجوه الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر والإيمان بالله[30].

واقتضت ضرورات الحياة الاجتماعية والسياسية أن يقيمَ بعضُ الناس في غير بلدانهم، وأن تَختلط الأجناس البشرية بمقتضى العُمران البشري، والطَّبع المدني للحياة في تحصيل المنافع المشتركة، مما يدخل في مسَلمات التعامل بين البلدان والأمم، كتبادل السّفراء ومن معهم من الموظفين في السفارات والقنصليات، وفتح الحدود الاقتصادية والتجارية، وطلب العروض في اليد العاملة، والبعثات الخارجية في التعليم والتكوين المهني، وكذا تبادل الزيارات بين الدول في مستوى الملوك والرؤساء والوزراء، وغيرهم في نواحي الحاجات التي ترتفع إلى درجة الضرورات.

فمن هؤلاء وأولئك من اقتضت طبيعة عمله ومهماته أن يكون وجودُه في بلد آخر على سبيل الإقامة المؤقتة، ثم إنَّ منهم من كان قدَره الإقامةُ الطويلة وربما الاستقرار الأبدي، فهل يُفْتي لهؤلاء بلزوم أوطانهم ومغادرة بلدان الغُربة، مع أنها لهم في حكم الأوطان؟

ألا يتحتم على الفقه المعاصر أن يَنظر إلى حالهم بنظرة جديدة تمتح من النصوص والواقع معًا، حتى يكون بمقدوره أن يرتبط بهموم هؤلاء وقضاياهم ارتباطًا وثيقًا وعقلانيًا؟

---

(29) محمد رشيد رضا، تفسير القرآن الحكيم المشتهر بتفسير المنار، ط2 (القاهرة: دار المنار، 1366-1947)، 357/5.

(30) يمكن الاستدلال في هذا المقام بآية: (كنتم خير أمة أخرجت للناس تأمرون بالمعروف وتنهون عن المنكر)، (آل عمران/ 110).

وفي ضوء هذه الحاجة أصدر مجموعة من الأساتذة المغاربة دليلًا فقهيًا، أخذا بالتحولات الطارئة على المجتمعات الأوروبية المعاصرة والقوانين التي تحكم العلاقات الدولية، صرحوا فيه أن المتتبع لهذه الحيثيات: «إن كان من أهل الفقه والاجتهاد، فلا يَبعد أن يَميل إلى جواز الإقامة بديار الكفر بشرط الحفاظ على الشخصية الإسلامية»(31).

ويضاف إلى هذا الرأي موقف آخر يرى أن هذه الإقامة صارت ضرورة مُلحة بالنسبة إلى المسلمين، بوصفهم ذوي رسالة عالمية، ثم «بوصف الغرب هو الذي أصبح يقود العالم ويوجه سياسته واقتصاده وثقافته، وهذه حقيقة لا نملك أن ننكرها، فلو لم يكن للإسلام وجود هناك لوجب على المسلمين أن يَعملوا مُتضامنين على إنشاء هذا الوجود، ليقوم بالمحافظة على المسلمين الأصليين في ديارهم ودعم كيانهم المعنوي والروحي، ورعاية من يدخل في الإسلام منهم، وتَلَقي الوافدين من المسلمين وإمدادهم بما يلزم من حسن التوجيه والتفقيه والتثقيف، إضافة إلى نشر الدعوة الإسلامية بين غير المسلمين»(32).

هذا الاهتمام كله بمفهوم الأرض وتجلياتها السياسية والفقهية بمعناها القانوني، يعبر عن مدى إدراك الفقهاء لخطورة التنظير لفقه الحيز، لما له من أهمية في مستوى تنفيذ الأحكام، وحماية سيادة الدولة الإسلامية، وصناعة المنعة لحدودها ودفع المخاطر عنها.

وبهذا لقد عَدَّ بعضُ الباحثين مؤلفاتِ كل من محمد بن الحسن الشّيباني وأبي يوسف، والأَوزاعي وابن المبارك وأبي إسحاق الفزاري، ومحمد بن الحسن بن الحسن الملقب بالنّفس الزّكية التي كان فيها نوع من الإدراك لمعنى قيام الدولة في عالم الإسلام من أقدم المصادر في القانون الدولي(33).

لكن إلى أي حد تُطابق وِجهة الفقهاء بصدد التنظير لفقه المعمورة مع رؤية القرآن ثم السنة

(31) ينظر هذا الدليل الفقهي للمغاربة المقيمين بالخارج في: محمد الكدي العمراني، فقه الأسرة المسلمة في المهاجر، ط1 (بيروت: دار الكتب العلمية، 2001)، 414/2.

(32) يوسف القرضاوي، في فقه الأقليات المسلمة، ط1 (القاهرة: دار الشروق، 1422-2001)، ص 33.

(33) هذا الكلام نسبه رضوان السيد لمجيد خدوري، أنظر: مجلة التفاهم، مرجع سابق، ص 22-23.

للعالم، أم إن في تخريجاتهم نزولا عند ضغوط الواقع السياسي والأمني الذي فرض نوعًا من القبض في النظر إلى علاقات الجوار مع المخالف؟

ثالثًا: في الدلالات الحضارية والعمرانية والسياسية لمفهوم الدار في الوحي

استند كثير من الفقهاء في تنظيرهم لفقه تقسيم المعمورة إلى جملة نصوص في القرآن والحديث، وأُوِّلَ معناها لإفادة واقعة التقسيم، والتوجيه الذي رسموه إزاءها ساهم في إرساء الفهم على اتجاه واحد ووحيد، يفيد تشطير المعمورة إلى نصفين بمنطق الولاء والبراء، مع أن هذه النصوص حمالة أوجه ويمكن توجيهها توجيهًا آخر، وهو الأمر الذي سنبينه وننطلق منه في تقرير وحدة العالم مبدءًا، اللهم إلا في حالات خاصة تتعلق في الأساس بالحرب وتوابعها.

ومن الأدلة التي تشكل دليلًا عامًا في الأمر، قوله تعالى: (إن الذين توفاهم الملائكة ظالمي أنفسهم قالوا فيم كنتم قالوا كنا مستضعفين في الأرض قالوا ألم تكن أرض الله واسعة فتهاجروا فيها فأولئك مأواهم جهنم وساءت مصيرا) (النساء/ 97).

لكن إن في الآية عبارة تستحق الوقوف عندها، لتحديد مناطها ومتعلقاتها الفقهية، والعبارة هي «مستضعفين»، وهي علة الحكم في الآية، ومنها شرعت الهجرة من دار الكفر/الظلم إلى دار الإسلام/ الحرية.

والملاحظ أن عبارة الاستضعاف الواردة علة في الآية، تعبير دقيق ومهم في توجيه تفسير الآية، فالاستضعاف مفهوم يشمل أنواع الاضطهاد والظلم الذي يقع كلها؛ ماديًا كان أم معنويًا، وهذا الحيف يبقى في حكم المدفوع شرعًا وقانونًا وأخلاقًا، لأنه ينافي حالة الاطمئنان والحرية.

فإذا كان الظلم يفيد الإجبار على ترك العقيدة الشخصية ومعانقة معتقد آخر، فهذا ظلم يستوجب الهجرة بسببه، ثم يمتد هذا الظلم ليشمل أنواع الاضطهاد كلها التي قد تلحق بالإنسان، فيرِد مثلا في عصرنا هذا أن تنال المرء صنوف من الظلم والطغيان وهو بين أصحابه وبني جنسه،

وارتباطا بالحكم الفقهي فيرد أن يكون المسلم بين إخوته المسلمين، لكن الدولة التي تعلن الإسلام دينًا رسميًا لها، قد سلبته حريته وأجبرته على أشياء تنافي الكرامة والحرية.

أفليسَ هذا من مشمولات فقه الهجرة التي نادت بها الآية، أوليس الانتقال من أجل الظلم غاية في نفسه؟ فواقعة الظلم هي علة الهجرة من دار إلى دار، وليس الظلم مقتصرًا فقط على الأمور الدينية، بل إن الهجرة يمكن أن تكون من بلد مسلم إلى بلد غير مسلم للعلة نفسها، وهي وقوع الظلم، فلا تحدث الهجرة حصرا من دار الكفر إلى دار الإسلام، بل هي تنقلب إلى العكس مع توافر العلة السابقة.

فالآية إذًا ليست دائما لمصلحة الفقه التقليدي الذي يقسم المعمورة على أساس المعتقد، بل على أساس الحرية والكرامة، فحيثما توافرت هذه الحرية والكرامة فثم شرع الله، فالأصل في الأديان هو الحرية والكرامة، لأن التدين مبني على الاختيار وعلى التكليف بالعقل وعلى الطاقة والقدرة، وهي معانٍ لا تنفك عن الجانب الطقوسي والممارسات العبادية[34].

فهي قيم كلية ما جاءت الشريعة أصلًا إلا لتحققها في العبادات نفسها، إذ العبادة ما هي إلا التحرر من سلطة الآدمي وتقرير التذلل لله وحده الذي يحقق مفهوم الافتقار إليه من دون سواه، ولذلك عبر القرآن عن الإشراك بالله «بالظلم العظيم»، (وإذ قال لقمان لابنه وهو يعظه يا بني لا تشرك بالله إن الشرك لظلم عظيم) (لقمان/ 13).

لاحظ المناسبة بين نوعين من الظلم، ظلم ناجم عن خلع العبودية لله وحده ووضعها في غير محلها، وظلم ناتج مما يلحقه الإنسان بأخيه الإنسان ماديًا كان أم معنويًا، فكلاهما إذًا مرغوب عنه لأنه يسلب الحرية والكرامة، ويستحق أن يهاجر المرء من أجله بحثًا عن مكان آخر حيث شروط إقامتها مرعية.

وعلى هذا الأساس تتحول الآية إلى دليل إرشادي في إدانة أي ظلم حيثما كان وكيفما كان، فهو

(34) إن عبارة «لعلكم تتّقون» التي ترِد بعد الأحكام في القرآن فيها توجيه إلى إيلاء القيمة مكانتها في الحكم، وارتباط التكليف بالغاية وجودا وعدما، ومن معاني التقوى أن يتّقي المكلف نفسه مما يناقض منطوق الحكم، لأنه سبيل إلى الهلاك والمعصية، والظلم أَولى ما يتقيه الإنسان في علاقاته المتعددة مع الذات ومحيطها، لأن الظلم خاصية لازمة للسلوك البشري كما عبر القرآن عن ذلك بقوله: (وإن تعدوا نعمة الله لا تحصوها إن الإنسان لظلوم كفار) (إبراهيم/ 34).

محل الحكم في تقرير نازلة الهجرة، بل إن تقسيم الأوطان والبلدان ينبغي أن يعود فيه الناظر إلى مقصد «دفع الظلم» الذي يحقق الكرامة والحرية.

ولذلك شنعت الآية على كل من رضي بالظلم والذل والمهانة، وحثت على الهجرة والمدافعة بالرفض عن طريق «فقه الحركة»، وهذه الحركة لها اتجاه مقصدي ليس إلى ذات الشمال أو ذات اليمين، بل متى وجدت شروط الكرامة والحرية فهي موطن الإنسان الأَبي فضلًا عن المسلم التّقي.

فالعبرة بهذا في تحديد دولة الإسلام ليس هو بغلبة الأحكام الفقهية، بل بغلبة تطبيق الشروط الإنسانية العادلة، من كرامة وحرية وعدالة اجتماعية، وبقية القيم التي تحقق إنسانية هذا الإنسان، قبل أن يكون مكلفًا بالتشريع الفقهي[35].

وحتى التعبير بـ»أرض الله واسعة»، فيه إشارة إلى المعنى الخِلقي أكثر من الخُلقي، أي إن انتساب الأرض فيه إلى مطلق الملكية لله، فهي من عموم مخلوقاته، فأي أرض فهي تدخل في ملكوت الله وصنع الله الذي يفترض انبساط ملكه عليها، ولا نتحدث عن أحكام الخُلق إلا بعد استيفاء أحكام الخَلق.

فأحكام الخُلق أحكام طارئة على أحكام الخَلق، إذ الثانية أصل رُكبت عليه الأرض، فيما أحكام الخُلق لحقتها بفعل أعمال الإنسان فيها، عدلًا وجورًا، حقًا وباطلًا، وهكذا...

فإذا كانت الأرض في أصل نشأتها لله، فهي -بمنطق تسخير الأشياء للإنسان- موضوعة رهن إشارته، يتصرف فيها بالبر والإحسان والعدل، إذ من مقتضيات العمران إنفاذ مقتضيات العدل في نواحي الأرض، لرفع أنواع الاضطهاد والاستضعاف كلها التي ألزم القرآن الهجرة عنها.

وبهذا يكون المُقام في الأرض كالصلاة التي أحل الله إقامتها في كل بقاع الأرض، فهي طاهرة مسخرة للعبادة حيثما كانت، ما عدا الأماكن التي طرأت عليها النجاسة، وكذلك تحظر الإقامة في أرض طرأ عليها الظلم، فالحكم بهذا يدور مع علته وجودًا وعدمًا، فالأصل في الأرض كما في سائر الأشياء الحِلية،

(35) - في السياق نفسه ينص الشيخ عبده على أن: "الحكمة لشرعية القتال وهي منع الظلم والعدوان والفتنة والاضطهاد، وتقرير الحرية والأمان والعدل والإحسان"، مصدر سابق: 2/213.



والمنع طارئ بما يطرأ في المسألة من أوصاف ليست منها.

وصفة «الوسع» اللاحقة على الأرض دليل على رحابتها وامتدادها في الآفاق، ما ينافي حالة القسمة والتفرقة التي أحدثها نظام الدارين، لأن من شأن التقسيم أن يَحُد من رحابة هذه الأرض وإلى تبعيضها إلى أقاليم وأمصار، فتقوم حواجز نفسية وثقافية وسياسية مانعة من «الانتشار» فيها، ما بلور القرآن مفهومه بالارتباط مع الأرض، لما تحدث عن فريضة الصلاة التي لا تنافي النشاط الإنساني في بعده الدنيوي قائلًا: (فإذا قضيت الصلاة فانتشروا في الأرض وابتغوا من فضل الله واذكروا الله كثيرا لعلكم تفلحون) (الجمعة/ 10).

فالصلاة بهذا -كناية عن العقيدة- حالة لا تعارض الضرب في الأرض والانتشار فيها، بل هي تحث على السعي فيها وابتغاء الخير فيها صلاحًا وعدلًا، فالجمع إذًا بين مصالح الآخرة ومصالح الدنيا سبيل إلى الفلاح الذي ختمت به الآية، ما يدل على الموافقة بين الإيمان والمدنية، فتزول حينها شبهة كون العقيدة سببًا في الفرقة في المجال والإنسان.

وإلى جانب هذه الآية يوجد حديث نبوي يفسر هذه الآية، وهو في الوقت نفسه دليل في موضوعنا هذا، فقد عقد البخاري في صحيحه بابا عنون له بـ: باب (إن الذين توفاهم الملائكة ظالمي أنفسهم قالوا فيم كنتم قالوا كنا مستضعفين في الأرض قالوا ألم تكن أرض الله واسعة فتهاجروا فيها) (النساء/ 97). وقال: حدثنا عبد الله بن يزيد المُقرئ، حدثنا حَيْوة وغيره قالا: حدثنا محمد بن عبد الرحمن أبو الأسود، قال: قُطع على أهل المدينة بعْث فاكتُتبْت فيه فلَقيت عِكرمة مولى ابن عباس فأخبرتُه، فنهاني عن ذلك أشدَّ النهي، ثم قال: أخبرني ابن عباس أن ناسًا من المسلمين كانوا مع المشركين، يُكثرون سَواد المشركين على عهد رسول الله صلى الله عليه وسلم، يأتي السَّهم فيُرمى به فيُصيبُ أحدَهم فيقتُله أو يُضرَب فيُقتَل، فأنزل الله (إن الذين توفاهم الملائكة ظالمي أنفسهم) الآية، رواه الليث عن أبي الأسود»[36].

والظاهر على الحديث أنه يفيد المعنى نفسه الذي تقرر في الآية السابقة، فهو بدوره ينص على

(36) أبو عبد الله البخاري، صحيح البخاري، كتاب تفسير القرآن- سورة النساء-، باب (إن الذين توفاهم الملائكة ظالمي أنفسهم قالوا فيم كنتم قالوا كنا مستضعفين في الأرض قالوا ألم تكن أرض الله واسعة فتهاجروا فيها)، الآية، رقم الحديث 4320.

وجوب الهجرة من موقع يحكم فيه الشرك ويكثر فيه سواده، لكنه لم يتوقف عند هذه العلة بل أضاف إليها علة أخرى أعظم في النكير والنفير، وهي تعريض النفس للقتل والهلاك، بحيث يصير المسلم المقيم بين ظهراني المشركين عرضة للخطر، الذي يَلحَقه من جرّاء حالة الاحتراب والاقتتال بين جماعة المسلمين وجماعة المشركين.

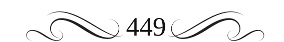
والحال أن بين المسلمين والمشركين اختلاط وتساكن وتعايش بحكم الانتماء القبَلي والعشائري الأول السابق على آصرة العقيدة، لكن حصل تحول جذري ناتج من واقع الكيد والشنآن الذي أفضى إلى نشوب القتل والحرب بينهما، ما استدعى إلغاء حالة التساكن وتطبيق أحكام الحذر والانفصال، حماية لأفراد الجماعة المؤمنة من آفة الهلاك، وليس الحكم مقررا أصالة لواقعة الافتراق في المعتقد.

بل إن الضغينة واللاتسامح في المعتقد هما ما قرر حكم الهجرة والفصل بين الجماعتين[37]، وليس الاختلاف في المعتقد بالذات، ما يعيد إلى المسألة العلة السابقة التي قررتها الآية وهي رفع الظلم، فالقتل يُعد أقسى أنواع الظلم المادي، فهو إضافة إلى كونه يُفني الجسد، فهو يَنفي حرية المعتقد، ويسلب قيمة الحرية والكرامة، فأي ظلم يلحق بالعقيدة والحرية والكرامة فهو مطلوب دفعه شرعًا وقانونًا وأخلاقًا.

فالقتل العمد الذي يأتي مباشرة من العدو، مكافئ للقتل الناجم عن القتل الخطأ الذي يصدر من جهة صديقة وهي تريد إصابة العدو فيلحق الضرر فردًا منها، ولذلك قرر الحديثُ وجوبَ الانفصال عن العدو المقاتِل وليس المخالِف في المعتقد، مخافة أن ينال بعض المسلمين شيءٌ مما يستعمله المسلمون وهم في حالة قتال مع عدوهم.

فتقرير حكم الهجرة إذًا لا بد أن يرتبط مع حالة الحرب والاقتتال، فهو السياق الخاص الذي تبلور فيه الحكم، وشكل نقطة تحول في الموقف، من حالة التعايش والتساكن إلى حالة الافتراق والانفصال.

(37) ذهب الشيخ عبده في تأويل الآية إلى كونها "نزلت في سياق أحكام القتال، لأن بلاد العرب كانت في ذلك العهد قسمين: دار هجرة المسلمين ومأمنهم، ودار الشرك والحرب، وكان غير المسلم في دار الإسلام حرا في دينه لا يفتن عنه، وحرا في نفسه لا يمنع أن يسافر حيث شاء. وأما المسلم في دار الشرك فكان مضطهدا في دينه يفتن ويعذب لأجله، ويمنع من الهجرة إن كان مستضعفا لا قوة له ولا أولياء يحمونه، وكانت الهجرة لأجل هذا واجبة على كل من يسلم ليكون حرا في دينه آمنا في نفسه...". مصدر سابق: 5/354.



وهذا التحول يظهر من خلال جملتين دالتين: الأولى «أن ناسا من المسلمين كانوا مع المشركين»، والثانية «فنهاني عن ذلك أشد النهي»، فالجملة الأولى تفصح عن حالة التعايش الذي يسم الجوار بين المسلمين والمشركين قبل نشوب الحرب بينهما، فيما تعبر الثانية عن واقع القطيعة الطارئة بين الجماعتين، فانتقلنا بذلك من عبارة «كانوا» إلى عبارة «فنهاني».

ومن النصوص الحديثية التي تشير كذلك إلى فقه تقسيم المعمورة، ما ورد في حديث يوصي فيه الرسول الكريم أجناده الذين يدعون إلى الانضباط لجملة آداب، حيث يرِد ضمنها قوله: «ثم ادعهم إلى الإسلام فإن أجابوك فاقبل منهم وكُف عنهم، ثم ادعم للتحول من دارهم إلى دار المهاجرين»[38].

والشاهد في هذا النص الحديثي استعمال عبارة «دار المهاجرين»، وهي محل استقبال الهجرة، حيث يُفترض فيمن تحَول من دين الكفر إلى دين الإسلام أن يتحول كذلك من دار الكفر إلى دار الإسلام، لكن الحديث لم يعبر بعبارة «دار الإسلام» بل بعبارة «دار المهاجرين»، والمقصود بها المدينة المنورة، حيث كانت مركزَ استقبالٍ للمهاجرين لمّا غادروا مكة التي أخرجتهم منها قريش ظلمًا وعدوانًا، فالهجرة إلى المدينة اقتضت –وهي حينئذ مركز الدين الجديد- تحويل اسمها إلى اسم دال يعبر عن حضارة القوم، فكان التعبير «بالمدينة» بديلا عن الاسم القديم «يثرب»، فالهجرة بهذا المعنى فعل حضاري وقرار استراتيجي للجماعة المؤمنة.

فالدولة الناشئة والحديثة العهد تحتاج إلى أرض، لتقوم لنفسها بما يلزم من أسس تحمي كيانها، في انتظار انتشار أكبر للأمة الجديدة التي لا يستغرقها مفهوم الدولة الذي يجسده مفهوم الأرض بمعناها السياسي.

فعبارة «أرض المهاجرين» توحي بقرار مرحلي في إطار التدرج، وإلا فالتعبير الصحيح الذي من المفروض أن يكون دالا هو «دار الإسلام»، لأن عبارة المهاجرين محدودة زمانًا ومكانًا وأشخاصًا، فهي آيلة إلى الزوال، بينما دار الإسلام مفهوم مستغرق ومُطَّرد.

فالغرض إذن من توظيف مفهوم «دار المهاجرين» هو إعادة تجميع أفراد الأمة ولمّ شملهم في

(38) أبو الحسين مسلم ابن الحجاج، صحيح مسلم، كتاب الجهاد والسير، باب تأمير الإمام الأمراء على البعوث، رقم الحديث 1713.

جغرافيا محددة، وهي في الإجمال صغيرة مقارنة بجغرافيا الإمبراطوريات المجاورة كالفرس والروم، فالحاجة تقتضي في تلك المرحلة تحصين الكيان الجديد، وتركيز الجهد والطاقات والموارد البشرية في حيِّز مكاني محدد، منه سينطلق جهد الفتوح والانتشار في الآفاق.

فالغرض من توظيف مفهوم الدار من خلال منطوق ومفهوم الحديث، هو التشريع المرحلي للهجرة، لأهداف آنية عَنّت للجماعة المسلمة في مرحلة انتقالية، وبعدها تزول هذه الإجراءات، ليبقى الأصل في العلاقات وهو الجوار الحسَن، واختلاط الأجناس البشرية، كلما ظهرت المصلحة المشتركة في الانفتاح والتواصل مع الآخرين.

وهكذا يظهر من هذا التحليل أن «النصوص التي يمكن أن تشكل مرتكزا في عملية التأصيل الشرعي لجغرافيا العالم، جاءت بصيغة إشارية عامة، وغير مُخصّصة بصورة محددة، بحيث لا تحمل أي دلالة تفصيلية واضحة، لتشمل بذلك كل ما يمكن أن تُظهره تغيُّرات الزمان والمكان...»[39].

وجدير بالذكر أن مفردة الأرض تَحظى بكثافة الورود في القرآن الكريم، مقارنة بالمفردات الأخرى المتعلقة بالمعمورة التي ترد بأسماء ثلاثة (البُقعة، الدار، البلد)، وتحتل موقع المركز في الحقل الدلالي لهذه المفهومات التي تعود كلها إلى مركزية الأرض.

وترد «الأرض» ومشتقاتها في القرآن الكريم 466 مرة، وفي الوقت الذي ترمز السياقات التي ترد فيها الأرض وكذلك مفردتا البقعة والبلدة إلى عالم الوجود المادي الذي تطؤه قدم الإنسان، نجد مفردة الدار تشير وحدها إلى مفهومات من عالم الأذهان والتجريد، ويكاد المفهوم المادي للدار يكون مفهومًا عارضًا فقط[40].

ويتلخص المفهوم القرآني لجغرافيا المعمورة في ثلاثة معان كما يأتي[41]:

(39) ياسر العلي، الجغرافيا الفقهية للعالم من صورة التاريخ إلى صورة الواقع المعاصر، مجلة إسلامية المعرفة، مرجع سابق، ص 101-102.

(40) يقارن ب: عبد الرحمان الحاج، المنظور الفقهي والتقسيم القرآني للمعمورة، مجلة إسلامية المعرفة، مرجع سابق، ص 76-77.

(41) للتوسع ينظر: عبد الرحمان الحاج، مرجع سابق، ص 78-94.



أ. الأرض الأولى: وهي بخصوصية بالغة، وتشمل «البلد الحرام» و«المسجد الحرام».

ب. الأرض الثانية: وهي بخصوصية أقل، وتشمل «الأرض المباركة» و«الأرض المقدسة».

والملاحظ أن هذين النوعين تتعلق بهما أوصاف عقائدية واضحة وثابتة.

ت. الأرض الثالثة: وهي مطلق الأرض التي تتعلق بأفعال الإنسان، من مثل «أرض المستكبرين»، و«أرض الفساد»، و«أرض البغي»، و«أرض الجهاد»، و«أرض الهجرة»، و«أرض النفي»...

وخاصية هذه الأنواع من الأرض الثالثة، أنها دون الأوليتين في ارتباطهما بالبعد العقائدي، إذ تشتد وشائجهما بفعل الإنسان في الخير والشر، وهي أفعال لها اتصال بالمجال السياسي الذي يتدخل فيه الإنسان ويتغير في الزمان والمكان.

لذلك حق للأوليتين أن تتصفا بطابع الثبات والاستقرار لتعلقهما بالجانب العقدي (الحرام- المقدس- المبارك)، في ما الثالثة لم تتجاوز إلى هذه المرتبة ونزلت إلى مقام المتحول والمتغير، لارتباطها بأفعال المكلفين ونزوعاتهم المتبدلة الأحوال (الاستكبار- البغي- الاستضعاف- الهجرة- النفي- الجهاد).

وهكذا نرى -بخلاف التراث الفقهي- مدى غنى التصور القرآني للأرض الذي استغرق النظرة الضيقة للمنظور التاريخي لحالة العالم وصيرورة المعمورة، ولهذا فالقرآن يفتح لنا أفقًا رحبًا للنظر في علاقاتنا مع العوالم الأخرى المخالفة لنا في المجال والفكر.

رابعًا: في نقد طروحات الأصوليين والمستشرقين بشأن جغرافية العالم الحديث

إن ما خرّجه منظرو التنظيمات الجهادية من أحكام في فقه الحذر وفقه تقسيم المعمورة، يؤول إلى مناقضة مقاصد الشريعة في حسن الجوار والدعوة بالحكمة واحترام الآخر، فضلا عن مجانبة صريح الأدلة وصحيحها في إفادة الاحتكام إلى الأصول بعد جمع جزئيات النصوص، تحقيقًا للانسجام ورفع التعارض.

ومن نتائج تقديم الجزئيات على الكليات وتقديم الوسائل على المقاصد، أنْ جُعلت إقامة الدولة الإسلامية الأولوية المقدَّمة والهدف الرئيس لدى كثير من المنتسبين إلى الفكر الجهادي، وعند بعض المتحمسين لخلافةٍ على منهج النبوة، فضلًا عن كونها من تداعيات استصحاب موروث تقسيم المعمورة، بحيث تنهض هذه الدولة الموعودة سبيلا لاستعادة مجد الإسلام وتخليص الأمة من شوائب التبعية للآخر، عبر تنزيل مبادئ العقيدة وتطبيق قانون الشريعة وتعميم قيم السلف التي تحكم مجالات الثقافة والسياسة والاقتصاد وغيرها، حتى لا يدب فيها شيء من مشمولات النظام الجاهلي.

لكن الدولة التي يدعو إليها الأصوليون مفقودة تاريخيا ومستحيلة راهنيًا، لأن شروط تطبيقها متعذرة داخليًا وخارجيًا، وأمام هذا الواقع يلجأ أهل هذه الفكرة إلى العنف نوعًا من العزاء وطقس قربان يقدمونه للتاريخ المجيد، يفتدون به ضياع كيان اغتصبته النظم الأجنبية الوافدة قديما وحديثا على الفقه السياسي الإسلامي.

وللعودة إلى صورة الحكم السلفي، ومن خلاله إلى أحكام الشريعة ينهض الجهاد غاية في نفسه، حيث تتحقق عبره جملة من المقاصد التي تُرِكت وتعطّلت، فالجهاد بهذا الموقع انعكس في صورة «الفريضة الغائبة» كما يسميها محمد عبد السلام فرج، ففي رسالته المشهورة يستفتح الكاتب بجملة معبرة بقوله: «فإن الجهاد في سبيل الله بالرغم من أهميته القصوى وخطورته العظمى على مستقبل هذا الدين، فقد أهمله علماء العصر وتجاهلوه بالرغم من علمهم بأنه السبيل الوحيد لعودة ورفع صرح الإسلام من جديد، آثر كل مسلم ما يهوى من أفكاره وفلسفاته على خير طريق رسمه الله سبحانه

وتعالى لعزة العباد، والذي لا شك فيه هو أن طواغيت هذه الأرض لن تزول إلا بقوة السيف»[42].

وأمام ضياع هذه الفريضة لا بد من إعادة إحيائها وفرض مناخها، فالمسألة في حكم الطلب الواجب ديانة وقضاء، وهي من مشمولات واجب الوقت، لذلك يؤكد محمد عبد السلام فرج أن «حكم إقامة حكم الله على هذه الأرض فرض على المسلمين، وتكون أحكام الله فرضا على المسلمين، لأن ما لم يتم الواجب إلا به فهو واجب، وأيضا إذا كانت الدولة لن تقوم إلا بقتال فوجب علينا القتال»[43].

ومثل هذه التأويلات المتعسفة هي التي تمثل سندًا مرجعيًا للمستشرقين لاستصدار مواقف تحت الطلب، تلوك أحكامًا عامة لا تميز بين الثابت والمتحول في التراث الديني، ولا تراعي السياقات التي ينشأ منها الفقه، ويبدو أن هذا الاستعجال هو الذي دفع بمفكر أجنبي إلى القول إن «منطق الشريعة الإسلامية لم يقر وجود أي دستور دائم غير الإسلام، وطبقا للنظرة الإسلامية، فإنه بمرور الوقت سوف يقر الجنس البشري كله الإسلام، أو أنه على الأقل سوف يمتثل للشريعة الإسلامية، وفي أثناء ذلك الوقت فإن واجب المسلمين الديني هو النضال حتى تتحقق هذه الغاية»[44].

والاسم الذي أطلقه الفقهاء المسلمون على هذا النضال الذي سيحقق تلك الغاية التي تتجسد فيها الحاكمية الإلهية عبر توسطات الشريعة هي «فريضة الجهاد»، بوصفها نظامًا دستوريًا لا عسكريًا فحسب، يروم إعادة هيكلة العالم على مقاس مقتضيات الشريعة، كما يتوهم الجهاديون وكما يستنتج المستشرقون.

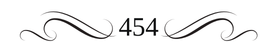
والمسألة كما يختصرها برنارد لويس استنتاجًا منه لطبيعة الرؤية الإسلامية للعالم ولأقسام الجنس البشري: هي «مثلما يوجد إله واحد في السماء، فيجب أن تكون هناك سلطة واحدة وقانون

---

(42) تنظر الرسالة في: سيد أحمد رفعت، النبي المسلح 1 الرافضون، ط1 (لندن: رياض الريس للكتب والنشر، 1991)، ص 127.

(43) سيد أحمد رفعت، مرجع سابق، ص 128-129.

(44) لويس برنارد، اكتشاف المسلمين لأوروبا، ماهر عبد القادر محمد (مترجم ومعلق)، ط1 (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1998)، ص 71.



واحد في الأرض»[45].

فهذا المستشرق لا يبالي وهو يسترسل في مغالطاته ودسائسه، وهو لا يحيل على نص فقهي فضلا عن نص من الوحي، بل يجر قلمه يرمي به باتهامات شتى، وهو يعطي كلاماً مرسلًا على عواهنه ولا يفرق بين الوحي والفقه، ولا بين المدارس الفقهية ولا بين الحركات الجهادية المعاصرة.

ومن هذا المنطلق يذهب في تحليل مواقف الفقهاء التقليديين مذهبًا بعيدًا، إذ يعتقد بأن قانون تقسيم الدارين سيفضي إلى إجبار المخالف على إخضاعه دينيًا وقانونيًا، بل «من الممكن أن يؤدي هذا القانون في نهاية الأمر إلى إخضاع الجنس البشري كله، وهكذا فإنه من الناحية الفقهية من المستحيل أن تنتهي هذه الحرب، ولكن من الممكن فقط أن تتم أثناءها هدنة لأسباب خاصة، أو لاستغلال الظروف...»[46].

وهذا الاستنتاج يضعنا أمام مقولة أحد منظري الحرب، حين يقول: «هناك حقيقة واضحة بأن الحرب هي الحكم النهائي عندما تفشل جميع الجهود السلمية للوصول إلى اتفاق، وهذا الحكم يستند على القوة والعنف أكثر من استناده على الحق، بالرغم من وضوح الحق في أغلب الأحيان»[47].

وقد سجل هذا المؤرخ أنه طوال عهود الماضي ف»الدين كان من الأسباب الرئيسية لنشوب الحروب، ولم تقتصر على دول معينة بل امتدت لتصبح عالمية تقريبا...»[48].

ما يؤكد رسوخ الحرب بوصفها إحدى لوازم الحضارة الإنسانية، فهي مستفيضة في حوادث التاريخ وعمت صورها أرجاء العالم، وهي من دون شك مسترسلة في إنتاج وقائعها في الزمن المعاصر، وبهذا

(45) لويس برنارد، مرجع سابق، ص 71.

(46) لويس برنارد، مرجع سابق، ص 72.

(47) مونتجمري الفيلد مارشال، الحرب عبر التاريخ، العميد فتحي عبد الله النمر (معرب ومعلق)، (القاهرة: مكتبة الأنجلو مصرية، 1971)، 13/1.

(48) مونتجمري الفيلد مارشال، 1/13-14.

لا يفاجئنا مؤرخ الحضارة الكبير توينبي بكلمة صادمة حين يقول بأن «الحرب أحد ثوابت التاريخ لم تتناقض مع الحضارة والديمقراطية (...) ومن المسلم به أن الحرب في الوقت الراهن هي الشكل النهائي للمنافسة والانتخاب الطبيعي في الجنس البشري»[49].

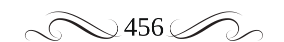
وحقيقةً؛ إن الإيغال في التنظير لفقه تقسيم المعمورة بما هو عليه من علات، وفي زمن يعيش تحولات كبيرة في تخليق الجوار وتعزيز أخوة المنتظم الدولي، يساهم في تكريس فكرة الحرب وخلق مناخ من اللاتسامح والريبة بين مكونات المجتمع البشري، ففكرة الاصطفاء وحصرية الخيرية بين معتنقي الديانات ستزيد من استفحال سوء الفهم بين الشعوب، وإلى تعطيل التعارف والتضامن بين الأمم والطوائف، وستمتد أوار هذه الآفة إلى أبناء العقيدة الواحدة فتفتك بوحدتها، فتؤول العقيدة إلى عامل تحريف وهي في أصل رسالتها عامل تأليف.

فقد تولد من رحم التقسيم الثنائي للعالم إلى دار إسلام ودار كفر تقسيم جديد، أعلن عنه سيد قطب وعبّر عنه بمجتمع الإسلام مقابل مجتمع الجاهلية، وخطورة هذا التقسيم الجديد أنه لا ينشطر فيه العالم إلى ثنائية «الداخل والخارج»، بل إنه يعرض الداخل نفسه إلى تقسيم وتشظ جديد، بحيث سينقسم على نفسه تبعًا لمحاكمات خاصة.

فدار الإسلام قد يُحسَب جزء من أهلها على أهل الجاهلية والضلال، ما داموا معطلين لأحكام الشريعة، فعلى الرغم من وجودهم بين ظهراني المسلمين، إلا أنهم بتعديهم على حدود الله فهم غرباء عن أوطانهم، فجاهليتهم تدفع بهم إلى معانقة فكرة أخرى خارجة عن روح الإسلام، فهي لهم كالمرجع والمورد، فاشتراكهم لبقية المسلمين جغرافية المقام لا تسعفهم في الموالاة لهم مع اختلاف في جغرافيا المقال.

فالجاهلية هي الحد الفاصل بين جغرافيا المقام وجغرافيا المقال، وفي ضوء هذا التمييز يعلن مفكر مرجعي أن «العالم يعيش اليوم كله في جاهلية من ناحية الأصل الذي تنبثق منه مقومات الحياة وأنظمتها، جاهلية لا تخفف منها شيئا هذه التيسيرات المادية الهائلة، وهذا الإبداع المادي الفائق، هذه الجاهلية تقوم على أساس الاعتداء على سلطان الله في الأرض، وعلى أخص خصائص

(49) ول واريل ديورانت، دروس التاريخ، علي شلش (مترجم ومقدم)، ط1 (الكويت: دار سعاد الصباح، 1993)، ص 155.



الألوهية وهي الحاكمية، إنها تسند الحاكمية إلى البشر، فتجعل بعضهم لبعض أربابًا، لا في الصورة البدائية الساذجة التي عرفتها الجاهلية الأولى، ولكن في صورة ادعاء حق وضع التصورات والقيم، والشرائع والقوانين، والأنظمة والأوضاع، بمعزل عن منهج الله للحياة، وفي ما لم يأذن به الله، فينشأ عن هذا الاعتداء على سلطان الله اعتداء على عباده»[50].

هكذا يعلن سيد قطب تمييزًا جديدًا ودقيقًا بين عالمين، ففضلًا عن تسليمه لواقع تقسيم المعمورة إلى دار الإسلام ودار الكفر، ثمة تقسيم أخص منه، وبمقتضاه يؤول العالم إما إلى حكم الله وإما إلى الجاهلية، فتصنيف الناس يقوم على هذا المبدأ، فهو يجري حتى على أبناء المسلمين الذين أذعنوا للنموذج الغربي في الحكم.

وعليه يحرص قطب على إشهار هذه الفكرة في كتاباته المتأخرة بعد تجربة الغربة، ليتوجه إلى المسلمين بأن «هذه القضية يجب أن تكون واضحة وحاسمة في ضمير المسلم، وألا يتردد في تطبيقها على واقع الناس في زمانه، والتسليم بمقتضى هذه الحقيقة ونتيجة هذا التطبيق على الأعداء والأصدقاء»[51].

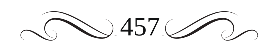
هكذا نكُون في خط تصاعدي تتتابع نتائجه فتمضي إلى الأزمة في المجتمع والدولة معًا، فمن فكرة تقسيم الدار إلى إسلام وكفر، إلى واقع تقسيم المجتمع إلى إسلام وجاهلية، إلى مرحلة إعلان الحاكمية في الحكم على الدولة والمجتمع.

وفي اعتقادنا إن إشكالية الدولة والمجتمع في الإسلام ناشئة من أزمة الانتقال والتغيير الطارئ في بنية المرجعية، حيث إن التحول -الذي أظهر مرحلة الدولة على حساب الأمة في بدايات التاريخ الإسلامي في عهد الأمويين وما بعدهم- أسهم في إضعاف نواة الأمة ككيان لا يرتبط ارتباطًا جدليًا بالمكان والجغرافيا، في مقابل تعزيز دور الدولة من خلال التنظير لمفهومات الدار والأرض وغيرها من العناوين المرتبطة بالمكان.

---

(50) سيد قطب، معالم في الطريق، ط6 (القاهرة: دار الشروق، 1399-1979)، ص 8.

(51) سيد قطب، في ظلال القرآن، ط32 (القاهرة: دار الشروق، 1423-2003)، مج 1، ج 6، ص 905.



ولذلك فالإشكاليات التي يعبِّر عنها فقه تقسيم المعمورة في ما يتعلق بسريان الأحكام، وكذا الإشكاليات التي تُعلن عنها فكرة الجاهلية في ما يتعلق باستيراد النظم الأجنبية، وما تنتهي إليه الحاكمية في إسناد الحكم لله، كلها قضايا من رحم أزمة الدولة التي انشغل بها المسلمون والإسلاميون، بعد فشل تجربة الوحدة وانقسام الأمة على نفسها إلى فرق ومذاهب وطوائف.

فالفراغ الذي تركه الكيان السياسي عمل على بروز هذا النقاش بحدّة، فالسياق الدولي كان دائمًا عاملًا في تعزيزه، فقديمًا ساهمت الإمبراطوريات المجاورة للإسلام في خلق فكرة الدولة الإسلامية عبر إنتاج فكرة تقسيم المعمورة، لأن النزاع على الأرض كان في أوجه، وكان الحذر سيد الموقف.

وحديثا ظهرت فكرة الجاهلية والحاكمية مقابلًا أيديولوجيًا لمقولة الدولة الوطنية التي أعلن عنها الغرب، فالولاء للوطن عند الغرب محدود جغرافيًا، وينسخه ولاء للعقيدة التي تخرُج من الجغرافيا لتعود إليها في الفكر القُطبي.

وهكذا تتحول قضية رؤية العالم إلى إشكالية نكوصية، من فكرة سريان الأحكام في تحديد مفهوم الدار، إلى فكرة تعطيل حكم الله بين المجتمع، فترتد الفكرة من مواجهة مع الخارج ومحيط الدولة، إلى مواجهة مع الداخل بين الحكام والمحكومين.

خامسًا: خاتمة واستنتاج

نستنتج من كل ما سبق أن التنظير لفقه تقسيم المعمورة شهد تحولات عدة، فقد انتقلنا في مرحلة الوحي من وحدة الدار إذ تسمى ب»أرض الله» التي سخرها للناس لمقاصد العمارة والخلافة، إلى نظام ثنائية الأرض في عهد المذاهب الفقهية، إذ بدأ التأسيس لمفهوم دار الإسلام في مقابل دور أخرى، مختلفة في قُربها وفي بُعدها عن الأُولى بالنَّظر إلى نوعية الأحكام الفقهية التي ترتبط بها، ثم لاحقًا طرأ تحول نوعي مع ولادة ما يسمى بالإسلام السياسي الراديكالي، إذ انبثق من نظام الدارين مفهوم جديد وهو «الجاهلية»، تعبيرًا عن حالة القطيعة المستأنفة مع المخالف، لكن وُسِّعت قاعدة هذا المخالف بإدخال عناصر جديدة يلُمها تعطيل أحكام الله وتفعيل شرائع وضعية، لتسويغ فكرة

الحاكمية المطلقة لله نوعًا من الرفض للفكر الوافد.

فإذا كان الفقهاء الأقدمون قد عبروا في فتاواهم عن الانطواء عن بقية العالم، عبر تحديد مجال نفاذ أحكام الشريعة والتأسيس لفقه الحيز، فإنهم قد أبانوا عن وعي مرحلي ضرورة صيانة جغرافيا الأمة ورسم خريطتها، وهي في جوار قلق مع الإمبراطوريات الكبرى التي تطمع في التوسع.

فمِمّا ينبغي الانتباه إليه في هذا التنظير، أنْ توضع تلك الصورة التي أحدثها الفقهاء إزاء العالم في سياقها الخاص، وألّا تَحجب الأنظار عن استجلاء الصورة الكامنة في الوحي، حيث تتأسس نظرة أخرى تستغرق زمن الفقهاء الأولين إلى أزمنة لاحقة ومتعاقبة.

أما ما أحدثه منظرو الفكر الجهادي من أمور تتعلق بتقسيم جديد للمجتمعات، فهو لا يعدو أن يكون تطويرًا جذريًا لنظام تقسيم الدارين، ولكنه بأثر داخلي، لأن التقسيم الخارجي هو من باب تحصيل الحاصل، فوضع مفهوم «الجاهلية» في مواجهة المخالفين يراد به أساسًا التشويش على مفهوم الدولة الوطنية الحديثة التي وفدت على العالم العربي الإسلامي، إبّان سقوط نظام الخلافة العثمانية، فوظِّفت هذه العبارة ردة فعل على تأزيم العلاقة بين المجتمع والسلطة التي تدار على أساس السياسة الشرعية وتستبقي جملة أحكام وأنظمة من الفقه الإسلامي.

يتخرج من هذا التأويل لموقف الفقهاء والإسلاميين أن مواقفهم نابعة من مخاوفهم، فهي تعود إلى التدبير الزمني لفقه المرحلة التي يعيشونها، فهي لا تخرج عن ردات الأفعال التي تتفاعل مع الفعل الخارجي، ولا تعبر عن قرار داخلي في حالة استقرار وفي حالة قوة.

فمخاوف الحرب والتوسعات الأجنبية، دفعت بالفقهاء إلى التفكير في وضع نظام فقهي ينظم علاقات الجوار مع المخالف، ويمنع تفكك كيان الأمة من الداخل.

في حين تصرف «فقهاء الحاكمية» مع واقعهم بمنطق مُشابه، لكنه بقبضة أشدّ، حيث إن الصدمة التي أحدثها التصادم مع الأجنبي، كان لها مفعول قوي في تذكية روح المقاومة وتزكية الحاجة إلى القطيعة، فسقوط الخلافة ودخول أغلب الدول الإسلامية تحت حكم الاحتلال، أعاد إلى التفكير ضرورة المفاصلة مع المخالف العقدي والسياسي، للعودة إلى نموذجِ الحُكم الذي يُطبِّق الشريعة في

كل مناحي الحياة.

إلا أن الحماسة دفعت بهم إلى رفع الحذر إلى أقصى درجاته، فعمّ التخويف والتخوين الخارج كما الداخل، حيث وُضعت مقولة الجاهلية أثرًا لمقولة الحاكمية، فحيثما تَعطلت الحاكمية فقد ظهرت فيها الجاهلية.

فإذا كان التقسيم عند الفقهاء الأقدمين يطال فقط الدُّول، فهو في واقع الحركات الجهادية يطال المجتمعات أصالة، وهو الأخطر في مجال العلاقات الاجتماعية والسياسية والثقافية.

هذا كله وأُمم العالم قد مضت إلى الوفاق والسِّلم العالمي، وتكريس ثقافة حقوق الإنسان، وأُسست منظمة كونية تعبر عن إرادة العيش المشترك، ورُسِمت الحدود بين الدول، وأُنشئت محاكم دولية لفض النزاعات الإقليمية والدولية، ووُضعت مواثيق لصيانة الحقوق السياسية والثقافية والبيئية...

في الوقت الذي خرج فيه العالم من ورطة حربين عالميتين طاحنتين، ثم لاحقا تخلص من نظام القطبية الثنائية بسقوط جدار برلين، فهل يبقى لفقه تقسيم المعمورة مُسوغ واقعي، وقد زالت معظم أسبابه وتداعت مسوغاته السياسية، ألا يجدُر أن ننتقل في هذا العالم إلى دار السلام، حيث تبرُز إلى الواجهة دعوات مماثلة تغزو الصحف والمجلات والكتب، تنبِئ عن مصير محتوم يؤول إلى «صدام الحضارات» وإلى «نهاية التاريخ».

أليست المصالح هي ما يجمع إذا تفرقت بالأمم المذاهب[52]، ثم أليست الأديان في جوهرها حبًا يفيض تعلقا بالخالق والمخلوقات؟

---

(52) إذا كان الصراع عنصرا ملازما لتطور الأمم والدول، فأن يكون الصراع محصورا في المصالح الاقتصادية دون الحضارية أليق بتقدم المجتمعات المعاصرة، لأن صراع المصالح «تفتح المجال لمعالجة عقلانية للصراع، فصراع المصالح معقول، أي يمكن حصر أسبابه وفهمها والسيطرة عليها، ومن ثمة يمكن حله عقلانيا، وذلك بالعمل على تحقيق الحد الأدنى من توازن المصالح، وهو شيء ممكن، وبالتالي فهو لا يؤدي حتما إلى الحرب». محمد عابد الجابري، بدلا من صدام الحضارات... توازن المصالح، مقالة ضمن كتاب مشترك بعنوان: في الثقافة والفلسفة دراسات مهداة للأستاذ أحمد السطاتي، تنسيق سالم يفوت، (الرباط: منشورات كلية الآداب، 1997)، ص 18.

عندها سينادي العالم بلسان ابن عربي[53]:

لقد صار قلبي قابلاً كلّ صورةٍ

فمرعى لغزلان وديرٌ لرهبان

وبيتٌ لأوثان وكعبةُ طائفٍ

وألواح توراة ومصحفُ قرآنِ

أدين بدين الحبِّ أنّى توجّهت

ركائبه فالحبُّ ديني وإيماني

(53) أبيات من قصيدة «تناوحت الأرواح» من ديوان: محيي الدين ابن عربي، ترجمان الشوق، اعتنى به عبد الرحمان المصطاوي، ط1 (بيروت: دار المعرفة، 1425-2005)، ص 62.

المصادروالمراجع

1. ابن العربي أبو بكر، أحكام القرآن، علي محمد البجاوي (محقق)، (مصر: مطبعة عيسى البابلي، 1967/1387).

2. ابن تيمية تقي الدين، مجموع الفتاوى، (القاهرة: مكتبة ابن تيمية، د ت).

3. ابن حجر العسقلاني، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ابن باز (محقق)، محمد عبد الباقي (مرقم)، محب الدين الخطيب (مخرج)، (بيروت: دار المعرفة، 1379).

4. ابن حزم أبو محمد، المحلى، (بيروت: دار الفكر، ب ت).

5. ابن رشد الجد محمد ابن أحمد، المقدمات الممهدات لبيان ما اقتضته رسوم المدونة من الأحكام الشرعيات والتحصيلات المحكمات لأمهات مسائلها المشكلات، محمد حجي وسعيد أعراب (محققان)، ط1 (بيروت: دار الغرب الإسلامي، 1408-1988).

6. ابن عربي محيي الدين، ديوان ترجمان الشوق، اعتنى به عبد الرحمان المصطاوي، ط1 (بيروت: دار المعرفة، 1425-2005).

7. ابن قدامة المقدسي موفق الدين، المغني شرح مختصر الخرقي، ط1 (بيروت: دار إحياء التراث العربي، 1405-1985).

8. ابن قيم الجوزية شمس الدين، أحكام أهل الذمة، عليه أبو براء يوسف بن أحمد البكري وأبو أحمد شاكر بن توفيق العاروري (محققان ومعلقان)، ط1 (الدمام السعودية: رمادي للنشر، 1418-1997).

9. ابن منظور محمد بن مكرم، لسان العرب، (بيروت: دار إحياء التراث

العربي، 1416هـ).

10. البجيرمي سليمان، حاشية البجيرمي على الخطيب، (بيروت: دار المعرفة، 1398هـ).

11. برنارد لويس، اكتشاف المسلمين لأوروبا، ماهر عبد القادر محمد (مترجم ومعلق)، ط1 (الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 1998).

12. البلغيثي أحمد بن المأمون، حسن النظرة في أحكام الهجرة، ط1 (القاهرة: مطبعة عبد الرحمان أفندي محمد بميدان جامع الأزهر، 1346-1927).

13. الجابري محمد عابد، بدلا من صدام الحضارات... توازن المصالح، مقالة ضمن كتاب مشترك بعنوان: في الثقافة والفلسفة دراسات مهداة للأستاذ أحمد السطاتي، تنسيق سالم يفوت، (الرباط: منشورات كلية الآداب، 1997).

14. ديورانت ول واريل، دروس التاريخ، علي شلش (مترجم ومقدم)، ط1 (الكويت: دار سعاد الصباح، 1993).

15. رضا محمد رشيد، تفسير القرآن الحكيم المشتهر بتفسير المنار، ط2 (القاهرة: دار المنار، 1366-1947).

16. رفعت سيد أحمد، النبي المسلح 1 الرافضون، ط1 (لندن: رياض الريس للكتب والنشر، 1991).

17. السرخسي أبو بكر، المبسوط، ط1 (بيروت: دار المعرفة، 1409-1989).

18. الشافعي محمد ابن إدريس، الأم، محمد زهري النجار (مشرف)، ط2 (بيروت: طبع دار المعرفة للطباعة والنشر، 1393-1973).

19. الشوكاني محمد بن علي، السيل الجرار المتدفق على حدائق الأزهار، محمد إبراهيم زايد (محقق)، ط1 (القاهرة: نشر لجنة إحياء التراث بالمجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، 1408/1988).

20. الشوكاني محمد بن علي، نيل الأوطار من أسرار منتقى الأخبار، (بيروت: دار الكلم الطيب، 1419هـ).

21. الشيباني محمد بن الحسن، شرح كتاب السير الكبير، إملاء محمد بن أحمد السرخسي، أبو عبد الله الشافعي (محقق)، ط1 (بيروت: دار الكتب العلمية، 1417-1997).

22. العمراني محمد الكدي، فقه الأسرة المسلمة في المهاجر، ط1 (بيروت: دار الكتب العلمية، 2001).

23. الفيلد مارشال مونتجمري، الحرب عبر التاريخ، العميد فتحي عبد الله النمر (معرب ومعلق)، (القاهرة: مكتبة الأنجلو مصرية، 1971).

24. القرضاوي يوسف، في فقه الأقليات المسلمة، ط1 (القاهرة: دار الشروق، 1422-2001).

25. قطب سيد، في ظلال القرآن، ط 32 (القاهرة: دار الشروق، 1423-2003).

26. قطب سيد، معالم في الطريق، ط6 (القاهرة: دار الشروق، 1399-1979).

27. القنوجي أبو الطيب صديق، العبرة مما جاء في الغزو والشهادة والهجر، أبو هاجر زغلول (محقق)، ط2 (بيروت: دار الكتب العلمية، 1408-1988).

28. الكاساني علاء الدين، كتاب بدائع الصنائع في ترتيب الشرائع، ط2 (بيروت: دار الكتب العلمية، 1406-1986).

29. الماوردي أبو الحسن، كتاب الأحكام السلطانية والولايات الدينية، أحمد مبارك البغدادي (محقق)، ط1 (الكويت: مكتبة دار ابن قتيبة، 1409-1989).

30. المرتضى أحمد، البحر الزخار الجامع لمذاهب علماء الأمصار، (صنعاء: دار الحكمة اليمانية، 1366هـ).

31. المنوني محمد، مظاهر يقظة المغرب الحديث، ط2 (بيروت: دار الغرب الإسلامي، 1985).

32. الموسوعة الفقهية الكويتية، نشرتها وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية بالكويت، ط2 (الكويت، طباعة دار ذات السلاسل، 1992).

33. النووي يحي بن شرف، روضة الطالبين وعمدة المفتين، زهير الشاويش (مشرف)، ط3 (بيروت: المكتب الإسلامي، 1412-1991).

34. الونشريسي أبو العباس، المعيار المعرب والجامع المغرب عن فتاوي أهل إفريقية والأندلس والمغرب، خرجه جماعة من العلماء بإشراف محمد حجي، نشر وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية بالمغرب، (بيروت: دار الغرب الإسلامي، 1401-1981).



في عالم زكريا تامر وتلقيه النقدي

سليمان الطعان[1]

الملخص

تسعى هذه الدراسة إلى استكشاف ملامح العالم القصصي عند زكريا تامر، وتناول الجهد النقدي الذي حاول تلمس هذه المعالم والإشارة إليها. ولأنها ذات مسعى ثنائي، فإن النوسان بين هذين الحدين سيكون سمة أساسية فيها، حيث يتأرجح جهدنا بين النص وعملية تلقيه النقدي. وبغية وضع اليد على القضايا الأساسية في هذا العالم، ورسم الخطوط العامة للحركة النقدية حوله، فإن المنهج الوصفي التحليلي سيكون أداتنا في رحلة الاستكشاف هذه.

تناولت الدراسة مجموعة من القضايا يمكن إجمالها بما يأتي:

1. البرجوازية الصغيرة هي الطبقة التي ينتمي إليها الكاتب، والتي حاول التعبير عن صبواتها وأحلامها المجهضة، وبحثها عن خلاصها الفردي وأمنها المادي. وقد استمرت الإشارات النقدية إلى موقع الكاتب الطبقي حتى نهاية السبعينيات، ثم تلاشت من الممارسة النقدية، بعد دخول المناهج الأسلوبية إلى ساحة النقد العربي.

2. ريادة زكريا تامر لتيار فني أخرج القصة من النمطية المستهلكة، وسار بها نحو فضاءات جديدة، انفتحت على العالم الداخلي للنفس البشرية، وكسرت الحواجز بين الواقعي والسحري. وهي هجرة تلقاها النقد بكثير من الترحاب، غير أنه أخفق في

(1) سليمان الطعان: أكاديمي وناقد سوري.

تلمس الدوافع التي قادت الكاتب إليها، لأنه ردها إلى تأثر الكاتب بالتيارات الأوروبية، مع أن قفزة زكريا تامر نحو التعبيرية كانت حصيلة عبقرية فذة قادته إلى معاصرة آخر التيارات الأدبية في العالم الأوروبي.

3. الانتقال بالعالم القصصي من المألوف والعادي والممكن إلى عالم آخر، من أهم خصائصه الغرابة، وإسقاط الحدث الروائي، والعناية بدلًا منه بالشخصية. وعلى النقيض من العالم القصصي السابق لزكريا تامر، فإن شخوص عالمه تعاني الجوع، والافتقار إلى الحب، وغياب الحرية.

4. يمتاز عالم زكريا تامر بمحاولة أسطرة الواقع، والانتقال من الواقعي إلى المجازي، وهو تحول ناتج عن «الرؤية الكابوسية للعالم»، وقد أسفر هذا التحول عن تأثير مباشر في اللغة القصصية التي انزاحت نحو الكثافة الشعرية على نحو لم تألفه القصة العربية من قبل.

5. لا تخرج قصص زكريا تامر الموجهة للأطفال عن المألوف والعادي، وهذا ما يفسر عدم تكريس أي جهد نقدي لتناولها.

مهاد عام

لا ينبع الاهتمام النقدي بنتاج زكريا تامر من الجدل الذي يثيره عالمه القصصي، ولا من التحولات الفنية التي شهدتها مسيرته الأدبية على غرار كتاب آخرين، بمقدار ما يأتي هذا الاهتمام من العمق الذي تمتاز به المستويات المتنوعة لعالمه القصصي الذي لا يتوقف عن إمداد النقاد بكثير من الدلالات، كلما جاسوا فيه تحليلًا وتفسيرًا وتأويلًا؛ فمنذ بداية الستينيات من القرن الماضي، تحول زكريا تامر إلى ظاهرة أدبية، يبدو من المتعذر حصر الكتابات حولها، إذ تراوحت بين المادة الصحافية السريعة والكتب النقدية الجادة، بما في ذلك عدد لا يستهان به من الرسائل الجامعية والكتابات الأكاديمية في العالم العربي وخارجه. وهو جهد نقدي ربما لم يحظ به أي قاص عربي آخر في العصر

الحديث.

ولكن كثرة الكتابات حول زكريا تامر لا تعني أن الدخول إلى رحاب هذا العالم غدا ميسرًا، وأن أسرار عالمه القصصي باتت معروفة، بحيث لم تعد هناك حاجة إلى قراءات جديدة في هذا المضمار. فعالم زكريا تامر القصصي يمتاز بالغنى الشديد، إذ تسيطر عليه مجموعة كبيرة من الرموز التي تحمل في داخلها قابلية للتأويل، وهو ما يبقي عالمه القصصي نصًا مفتوحًا على القراءات المتعددة والمتجددة في آن معًا.

عادة ما يكون أمام الدراسات التي تتناول الكتابات النقدية في موضوع معين، أو حول كاتب محدد، زاويتان لتناول القضية: تتبع الكتابات تتبعًا تاريخيًا، أو التركيز على المعالم الأساسية التي تدور حولها تلك الكتابات. وفي ظني أن التناول الأخير أقرب إلى روح النقد، ذلك أن الجهد النقدي يتجه بطبيعته إلى التعميم وإطلاق الأحكام وتقييم التجارب، ولأن هذا التناول يمنحنا القدرة على تحديد القضايا الأساسية في تلك الكتابات، وعلى رسم حدود الحركة النقدية وخصائصها وسماتها. هذا مع العلم أن عملنا سيترسم خطا المنهج الوصفي التحليلي، إذ غرضنا الأساسي هو تتبع العلامات الفارقة في تلك الكتابات، وبسطها أمام القارئ، وتسليط الضوء على الزوايا الغامضة فيها.

وتنبع أهمية مثل هذه الدراسة من أنها تعطينا فكرة عن مستوى التفاعل النقدي مع النص الإبداعي، بوصفه رائزًا من روائز الحركة الفكرية، على اعتبار أن النقد نشاط فكري يتفاعل مع مجمل التيارات الفكرية والاجتماعية والسياسية السائدة، إضافة إلى أن مثل هذا التناول يرسم أمامنا حدود إسهام النقد في وضع العمل في مكانه الذي يليق به في خارطة الأدب، وفي تحديد ما أضافه إلى التراث الأدبي، والرؤية التي تؤطر نظرة الناقد للحياة من حوله.

الموقع الأيديولوجي

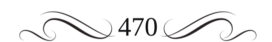
من الأمور التي تسترعي انتباه المتلقي أن الدراسات النقدية التي تناولت عالم زكريا تامر القصصي قلما تنطوي على تناقضات واضحة في ما بينها، الأمر الذي لا يثير أمام الباحث قضية مساءلة القواعد المنهجية التي تحكم تلك القراءات أو توجهها. ومن هذه التناقضات القليلة الحديث عن الموقع الطبقي للكاتب، وهو تناول نقدي يعيدنا إلى طبيعة الطروحات التي سادت الخطاب النقدي حتى نهاية السبعينيات من القرن المنصرم. في هذا السياق، يرى صبري حافظ أن زكريا تامر انفصل عن الطبقة العمالية التي ظهر فيها، واشتبكت أقدامه بالرمال المتحركة التي تعيش فوقها البرجوازية الصغيرة بطابعها المأسوي، إذ وجد نفسه غريبًا وسط هذه الطبقة، يبصر حياتها بعينين مندهشتين تريان ما لا تبصره العيون الأخرى، وتعريان هذه الطبقة التي لم يندمج فيها ولا تبنى صبواتها، بل ظل عينًا غريبة تهتك أسرارها، وتكشف ضعفها، وتبلور معاناتها المضنية في البحث عن الحرية ونشدان الأمن المادي والمعنوي[2]. وهو رأي يعيد توكيده كتاب "الأدب والأيديولوجيا في سورية"، حيث أدرج المؤلفان كاتبنا في زمرة البرجوازية الصغيرة[3]، وجعلا منه علامة على احتضارها وأنانيتها وجشعها وفرديتها وبحثها عن خلاصها الشخصي. ولن يعدم هذا الرأي أدلة دفعت إلى تصنيف زكريا تامر في زمرة البرجوازيين الصغار، بمثل التشاؤم الذي يغرق فيه عالمه القصصي، والذي يمثل نقيضًا للتفاؤل المنوط بالكاتب الطليعي البروليتاري، والفردية التي تتسم بها شخصياته، وكل ذلك يعيده الكاتبان إلى الانسلاخ عن المنبت الطبقي والالتحاق بالبرجوازية دون التمكن من التخلص التام من الماضي، لأن عالمه القصصي ما يزال يحتضن «الكادحين والمعدمين المظلومين، إلى جانب المثقفين الجائعين والحرومين، وإلى جانب الأطفال وأبطال التاريخ. وهؤلاء جميعًا يفقدون صفتهم الطبقية»[4].

ومع اتفاقنا مع ما ورد في هذه القضية، فإن نظرة النقاد لمسألة التشاؤم تنطلق من زاوية أيديولوجية ضيقة، تتجاهل عمق الآلام التي تلقاها الإنسان المعاصر بعد أن عانت البشرية أتون

(2) انظر: صبري حافظ، «مسافر في عالم مضطرب»، **مجلة الآداب اللبنانية**، سبتمبر-أيلول، 1973م، ص 31.

(3) انظر: بوعلي ياسين ونبيل سليمان، الأدب والأديولوجيا في سورية، ط2، (دار الحوار، اللاذقية، 1985م)، ص212 وما بعدها.

(4) انظر: المرجع نفسه، ص229.



حربين عالميتين، تخللتهما حركة استعمارية كسرت أحلام شعوب العالم الثالث، وذلك كله كان له تأثيره الكبير في انهيار الرؤية الإنسانية السابقة التي بشرت بالرخاء والتقدم، وفي انكسار القيم، وكذلك سيادة الضبابية واللايقين، بحيث ساد بدلًا من تلك الرؤية المتفائلة مناخ مأساوي، من أبرز تجلياته في حقل الأدب: الرؤى الكابوسية، وتخلخل البناء السردي، وتفكك الزمن... إلخ. فالعودة بالتشاؤم إلى منبع طبقي تسطيح للقضية، وتجاهل لمظاهر الخراب الماثلة أمام عيني كاتب تنشغل نصوصه بهموم كونية وبقضايا تلامس الإنسان المعاصر عامة. وحصر هذا التشاؤم في زاوية طبقية إدانة غير مباشرة لكتابنا، حيث تتجاهل الحركة النقدية لدينا قدرتهم على الإحساس بهموم الإنسان المعاصر، وتقلل من تعاطفهم العميق مع مآسي البشر، وتباعد بينهم وبين ركب الحضارة الإنسانية، وتضعهم في زاوية لها خصوصيتها التاريخية والجغرافية بلا شك، ولكنها تتأثر بالعالم من حولها. وتبقى الإشكالية حيال فردية الكاتب، فهل هي نتيجة منطقية لنزعة التشاؤم أو العكس هو الصحيح؟ ومهما يكن من أمر تفسير هذا التمركز الشديد حول الذات، فإن الفردية –إذا ما حاولنا ربطها بكره الكاتب للظلم- تعبير عن رغبة أصيلة في استعادة صوت الإنسان، بعد أن سلبت النُظم الشمولية، من مثل الشيوعية والنازية والفاشية، خصوصيته، وحولته إلى أداة في آلتها الرهيبة لسحق معارضيها.

الاتجاه الفني

إذا أردنا أن نضع زكريا تامر في منزلته الصحيحة في خارطة القصة العربية، وأن نعرف الإسهام الكبير الذي قام به، فلا بد أولًا من الوقوف على واقع القصة آنذاك. لقد وصلت القصة القصيرة في سورية إلى درجة من النضج والتبلور، ولا سيما مع اشتباكها وتفاعلها مع التجارب القصصية المترجمة التي كان لها الأثر الأكبر في تطور هذا الفن الأدبي الوافد، وخصوصًا الدور المهم الذي قامت به مجلة «النقاد».

وقد اتسمت قصة الخمسينيات السورية بمذاق واقعي متميز، «أنزلها من سماء الشطحات المحلقة والهموم المترفة إلى أرض الواقع وعالم الفقراء والمسحوقين اجتماعيًا

واقتصاديًا»[5]. من أبرز الخصائص التي كانت تتسم بها القصة في تلك المرحلة استنادها إلى التسجيل القائم على السرد المتسلسل للواقعة القصصية وللحدث، والعناية الكبيرة بالوصف الإنشائي. وينهض هذا البناء الكلاسيكي على تراث القصة العالمية، كما دشنه روادها الأوائل كتشيكوف وموموباسان وإدغار آلان بو، مثلما كان على مستوى الرؤية تعبيرًا عن استمرار النظرة المتفائلة التي ستثبت الوقائع التاريخية أنها لم تكن سوى أوهام. هذا الأفق الضبابي على صعيد الرؤية، ترافق مع وصول القصة إلى درجة من التكرار، أصبح فيها الكتاب يعيدون صياغة التجارب وخلق العوالم القصصية على نحو أدخل القصة في نمطية مستهلكة. في ظل هذا الأفق المسدود الذي كانت تعانيه القصة القصيرة، وفي ظل الرغبة في تيار يخرجها من النمطية التي هيمنت عليها طوال مرحلة الخمسينيات، ظهر زكريا تامر مقدمًا فهمًا جديدًا للقصة القصيرة يتجاوز الفهم الواقعي الذي استنفد قدرته على التجديد، وأوقع القصة في أزمة خانقة. وبدلًا من تسجيل الوقائع الخارجية الذي أسهم في التقليل من جمالية النصوص القصصية ومستوى الخلق الفني فيها، اتجه زكريا تامر، كما يقول عبد الرحمن أبو عوف، نحو الكشف عن الأعماق الداخلية للنفس الإنسانية بكل أحزانها وقهرها ووحشيتها. وكان هذا التحول نتيجة منطقية للبحث عن أبنية تعبيرية أكثر صلاحية في تتبع المواقف الجديدة المرتبطة بالعصر[6]. وهو ما «أعطى لتلك التجربة خصوصية البحث والتجريب، خارج حدود الوعي الجمالي السائد، وكشف عن ثراء التجربة وتعدد أنماط التعبير الاستعاري والمجازي والرمزي التي تقدمها للتعبير عن قضايا الواقع»[7]. لكن ما غاب عن الباحث أن أهمية زكريا تامر تكمن في أنه كان النذير بانكسار الأحلام، وانهيار الطموح الكبير في مرحلة الخمسينيات، حيث سيتحول صوته الوحيد إلى حركة أدبية في ما بعد. فالانعطاف أو القفزة التي حققها زكريا تامر استهدفت من الناحية الفنية تجاوز النمط المألوف، ولهذا امتازت قصصه بأنها كانت محاولات دائبة لارتياد آفاق

(5) انظر: صبري حافظ، مسافر في عالم مضطرب، ص31.

(6) انظر: عبد الرحمن أبو عوف، «زكريا تامر والقصة السورية القصيرة»، **المجلة**، ع 170، فبراير، 1971م، ص 100.

(7) انظر: مفيد نجم، «التناص القصصي في قصص زكريا تامر استدعاء الشخصيات التاريخية والتراثية»، **مجلة المعرفة**، ع 546، آذار، 2009م، ص123.

وعوالم قصصية جديدة، وسباحة ضد تيار الواقعية السائد في القصة السورية والعربية في خمسينيات القرن المنصرم، ولكن هجرته المبكرة من الواقعية بصورتها السابقة إلى التعبيرية تزامنت مع هجرة عالمية على هذا الصعيد، بحيث بدا هذا النضج الفني طفرة أثارت الحيرة لدى النقاد الذين استغربوا أن تصل قصص زكريا تامر إلى مرحلة من التطور، تقف فيها على قدم المساواة مع آخر ما وصل إليه فن القصة العالمي. وقد عبر رياض عصمت عن هذه الحيرة حين تساءل إن كان هذا التطور نتيجة معاصرة تحطم جدران الزمان والمكان، أو هو نتيجة للتأثر بالفلسفة وعلم النفس الحديثين والتيارات الجديدة في العالم الغربي؟[8]، ليخلص إلى تأثر الكاتب «بالتيارات الأوربية (الانطباعية والتعبيرية)، مما أفقد قصصه هويتها السورية أو العربية»[9].

على النقيض من استنتاج رياض عصمت، نعثر في مقابلة لزكريا تامر على إجابة عن هذا السؤال، يشير فيها إلى اطلاعه على معظم التجارب القصصية العربية، وعلى ما أتيح له من القصص العالمية، وأنه ابتدأ الكتابة محاولًا إيجاد صوت لم يعثر عليه في قراءاته[10]. ومع أن المرء ينبغي أن يأخذ بحذر شديد ما يقوله الكتاب عن نتاجاتهم الأدبية، فإننا في هذا الاعتراف نلمس طبيعة الموقف الأدبي آنذاك، فمع هيمنة التيار الواقعي على الساحة الفنية، انهمك كتاب هذا التيار بتصوير «المتسولين وبائعي اليانصيب وتقديمهم على أنهم الطبقة المسحوقة في بلدنا ماديًا وروحيًا»[11]. لكن الحرمان في نظر زكريا تامر لم يكن مقصورًا على طبقة محددة، فهناك أيضًا "مخلوق مضطهد مسحوق هالك له وجود حقيقي ولكنه كان مهملًا ومنبوذًا" [12]. الاضطهاد شمل فئات اجتماعية أخرى، لم يعرها اهتمامًا كافيًا الكتاب الملتزمون الذين اعتنوا بتصوير طبقة معينة، بمعنى من المعاني فإن زكريا تامر

(8) انظر: رياض عصمت، «الاتجاهات الأدبية لفن القصة القصيرة السورية»، **مجلة المعرفة**، ع108، فبراير، 1971م، ص111.

(9) انظر: المرجع السابق، ص137.

(10) انظر: زكريا تامر، «مقابلة مع زكريا تامر»، **مجلة المعرفة السورية**، ع126، أغسطس 1972م، ص115.

(11) المرجع السابق، ص115.

(12) المرجع نفسه، ص115.

لم يكن ينظر إلى الفقر والحرمان من زاوية إيديولوجية، ولكنه وسع الدائرة، فالفئات المسحوقة ليست هي الفئات الفقيرة فقط، لأن الخراب والدمار والاضطهاد شمل البشر كلهم، وإن اختلفوا في مستوى المعاناة.

الأمر الآخر الذي نلمسه في الاعتراف السابق أن التيارات الغربية الوافدة، عبر ما هو مترجم من قصص قصيرة، لم تحمل أصواتًا جديدة تتجاوز السائد في الساحة الثقافية العربية، فالقصص المترجمة كانت تندرج ضمن التيارات الكلاسيكية في القصة الأوروبية التي كانت القصة العربية قد تعرفت إليها من قبل، واستطاعت التفاعل معها ومجاراتها.

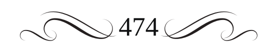
لم تكن قفزة زكريا تامر، إذن، نابعة من قراءاته، فمعرفته بالآداب الأجنبية تقتصر على ما هو مترجم منها، أما الترجمات فلم تنفتح في تلك المرحلة على الحساسيات الجديدة في عالم السرد عمومًا، وعالم القصة على نحو خاص، ولهذا السبب أخفقت في تلبية رغبته في العثور على أشكال تعبيرية جديدة تتجاوز السائد والنمطي.

> فالنقلة التامرية -إذا نظر إليها من خلال الكتابات الموجودة في الساحة الثقافية السورية آنذاك- كانت محاولة للمزج بين رغبة كتاب الخمسينيات، بمثل سعيد حورانية، في نقل نماذج إنسانية مسحوقة تعيش في قاع المجتمع، وتبني قضايا المحرومين والفقراء والمهمشين، وأصوات أخرى يأتي في مقدمتها مطاع صفدي بلغته الأقرب إلى الشعر منها إلى النثر، والتي لم تكن بعيدة عن التأثيرات الأجنبية، وخصوصًا تأثيرات القصة الوجودية ومسوغاتها الفكرية[13]. وما يحسب لزكريا تامر- كما يرى صبري حافظ- أنه جمع إلى التصاق سعيد حورانية بهموم الشخصية السورية واحتضانه رؤاها بعضَ استقصاءات مطاع صفدي العقلية للأبعاد النفسية لهذه الشخصية... وأن يتجاوز إنجازات الاثنين معًا على صعيد الشكل الفني حتى يستشرف الحساسية الجديدة، وهي لما تزل نذرًا مبهمة تلوح في الأفق البعيد[14]، كذلك تتمثل في تجاوز العثرات التقنية التي وقعت فيها قصة الخمسينيات،

---

(13) انظر: بدر الدين عرودكي، «البحث عن هوية القصة القصيرة في سورية»، **مجلة المعرفة**، ع108، شباط، 1971م، 86.

(14) صبري حافظ، مسافر في عالم مضطرب، ص31.



والانفتاح على التجريب بوصفه رغبة في الخروج على التنميط الذي حاول القصاصون منذ الستينيات تجاوزه، بحثًا عن أصواتهم الفنية الخاصة. ذلك أن قيمة التجريب في الأدب الحديث أخذت تحتل ميزة متقدمة في سلم تقييم الكاتب، لأنها تشكل رغبة واضحة في إظهار البراعة الفنية من خلال الثورة على الأشكال القديمة، وتقديم أشكال جديدة تسهم في دفع الأدب نحو عوالم لم يسبق له أن طرقها من قبل.

وبخلاف قصة الخمسينيات المثقلة بالإشارات المرجعية، سواء ما يتصل منها بالأحداث الجارية آنذاك، أو بالإحالات إلى الأمكنة التي تدور فيها أحداث القصص، تتحرر قصص زكريا تامر من قيدي الزمان والمكان، فباستثناء مجموعة دمشق الحرائق التي تشير إلى الفضاء الذي تجري فيه أحداث قصص المجموعة، لا يتمكن القارئ من «تحديد « الهوية الزمانية ولا المكانية»[15] لقصصه. ومن هذه الناحية تعيدنا قصصه إلى عوالم ألف ليلة وليلة، وعالم الأساطير والسحر، ولكنه العالم الذي يحتفظ دائمًا بذلك الخيط الرفيع مع الواقع، ولا يتنكر لمواضعاته وقوانينه. وهذا ما ارتقى بها من المستوى المحلي بخصوصياته التاريخية وأوضاعه الاجتماعية، إلى مخاطبة الوجود البشري، عبر الانفتاح على الإنسان عامة. وبخلاف قصص الستينيات معظمها في سورية، والتي سيطر عليها الهم الوطني والموضوع الفلسطيني، إضافة إلى موضوعات أخرى ذات صلة بالقضايا القومية من مثل بورسعيد والجزائر والوحدة وتجربة الانفصال المريرة[16]، فإن زكريا تامر آثر أن يتجاهل التيار السائد هذا، ما جعله عرضة لسهام النقد الإيديولوجي[17]، لعزوفه عن رؤية الصراع من منظور طبقي. وما يحسب للكاتب في نظري أنه آثر السير في درب ارتقى بنصوصه من حدودها الزمنية إلى آفاق أكثر رحابة، وتجاوز تلك الدعوات النقدية التي وصلت في لحظات كثيرة إلى حد التجريح؛ وقد أفاده بقاؤه مغردًا خارج السرب في النجاة بنصوصه من المباشرة والخطابية والمعالجة السطحية التي جرفت معها الكثير من الأسماء اللامعة في تلك المرحلة، وانتهت بتلك الكتابات إلى أن تتحول إلى وثائق

(15) انظر: بدر الدين عروكي، ص89.

(16) انظر: أحمد جاسم الحسين، القصة القصيرة ونقدها في القرن العشرين، (منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001م)، ص148 وما بعدها.

(17) انظر على سبيل المثال: بوعلي ياسين ونبيل سليمان، ص229.

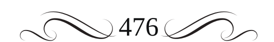
اجتماعية وشعارات سياسية. وهو ما يطرح للنقاش جدوى النقد الإيديولوجي، وعجزه عن القيام بالوظيفة الأساسية التي يفترض بالنقد القيام بها.

العالم القصصي

يتصف العالم القصصي لدى كتاب الخمسينيات بخلوه من الغرابة، وبوضوح المعالم والحدود المكانية والجغرافية التي تتحرك فيها الشخصيات القصصية، والاتجاه نحو وصف المحيط الخارجي، بما في ذلك الإحالات المستمرة إلى أمكنة معروفة لدى المتلقي، على النقيض من هذا العالم الباعث على الدفء، يمتاز عالم زكريا تامر القصصي بالانكفاء إلى داخل النفس البشرية، والبحث في أحوالها النفسية، والغوص فيما وراء اللاشعور، الأمر الذي يتقلص معه الحدث القصصي إلى الحدود الدنيا بحيث يصبح شرارة لانطلاق القصة. لقد أسقط زكريا تامر الحدث القصصي بوصفه مركز القصة وبؤرة الاهتمام الأساسية فيها، ودفعه ذلك إلى العناية بالشخصية التي نالت جزءًا كبيرًا من مناقشات النقاد الذين أجملوا خصائص الشخصية القصصية لديه بمجموعة من السمات، من أهمها: الفردية، والانكفاء على الذات، ورفض المجتمع.

هل أتى هذا التحول نتيجة شعور متولد لدى الكاتب باستحالة فهم العالم ووصفه من خلال المعاينة المباشرة والتعبير الواقعي؟ هل نما بسبب رغبته في كسر النمطية التي وسمت القصة في المرحلة السابقة؟ سيبدو ضربًا من المجازفة التي لا تناسب منطق البحث العلمي الإجابة عن هذين السؤالين، ولكن مما لا شك فيه أن عالم زكريا تامر، من ناحية الشخوص، هو عالم العمال الفقراء والموظفين الصغار والعاطلين عن العمل، ومن ناحية مكانية هو عالم البسطاء في الأحياء الشعبية المهملة على أطراف المدن، والتي يدخل إلى أزقتها راصدًا ما فيها من مآس ومشكلات وأوجاع. ويجمل بدر الدين عرودكي ملامح النقص في هذا العالم ضمن ثلاث قضايا: الجوع والحب والحرية[18]. ولا شك أن هذه الملامح كانت جوانب جديدة غير مألوفة، والجديد دائمًا تكتشفه العين بصورة ميسورة،

(18) بدر الدين عرودكي، ص89.



ولكن الناقد اكتفى بتسجيل الملامح، دون أن يذهب خطوة أخرى تتجاوز الوصف. فالجوع والحرية كانا قضيتين جديدتين على الفن القصصي، أما الحب فإن معالجة زكريا تامر له تكشف عن تجاوز المفهوم الرومانسي السابق، والنظر إليه من زاوية جنسية، سرعان ما تكرست في أدب الستينيات وما يليه، على نحو تصادت فيه مع الحركة العالمية في هذه القضية.

أ. الجوع: تشير امتنان الصمادي في ملاحظة قيمة إلى كثرة النماذج التي تصور الجوع عدوًا شرسًا، يقتل في الإنسان إنسانيته، ويقربه من عالم الحيوان[19]، وهي ملاحظة تنبه إليها رياض عصمت منذ السبعينيات من القرن الماضي، حين ذكر أن الجوع يقود أبطال زكريا تامر إلى «إنكار كل القيم الخيرة، ويدفع بهم إلى هوة من اليأس والقهر والإحباط تودي بهم إلى ارتكاب أعمال العنف والشر»[20]. كثرة القصص التي تتناول المشكلة لا تعني اتساع ظاهرة الفقر فحسب، ولكنها أيضًا دليل على أن الفقر دورة محكمة لا يمكن الفرار منها، فالإنسان يعيش في عالم مغلق يغلفه القهر والجوع، وكل ما يجري فيه هو تكرار لدورة لانهائية من الظلم. لكن زكريا تامر-بحسب امتنان الصمادي-لا يذهب بعيدًا في تحليل ظاهرة الفقر، ولا في التساؤل عن أسبابها، إنما يكتفي برصدها. ولذلك، لا يثور زكريا تامر على الأغنياء، فالانقسام الاجتماعي برأيه من نواميس الكون، والنتيجة الحتمية أن أبطاله يعيشون صراعًا عبثيًا نابعًا من محاولاتهم الانسلاخ عن طبقاتهم الاجتماعية الفقيرة، وعجزهم عن الدخول في عالم الأغنياء[21]. ولكن ما غاب عن تلك الدراسات أنه على الرغم من سبق الكاتب إلى تناول الظاهرة، وإشارته المبكرة إليها، فإن منبع القصور في فهمه ظاهرة الفقر أنه ينظر إليها بوصفها قضية فردية، وليست مشكلة نابعة من النظام الاجتماعي والسياسي، ولهذا السبب يجردها من بعدها العام، مقزمًا إياها إلى مسائل شخصية لا تعني سوى أصحابها أنفسهم.

(19) امتنان الصمادي، زكريا تامر والقصة القصيرة، ط1، (عمان، المؤسسة العربية للدراسات، 1995م)، ص52 وما بعدها

(20) رياض عصمت، «هموم زكريا تامر»، **مجلة المعرفة**، العدد 189، نوفمبر 1977م، ص86.

(21) امتنان الصمادي، زكريا تامر والقصة القصيرة، ص82.

ب. الحب: يطلق خالد نقشبندي على هذا الجانب تسمية الأزمة الجنسية[22] ، وهي من وجهة نظره قضية اجتماعية ناتجة عن تأزم الحاجة الجنسية للفرد بوصفه كائنًا اجتماعيًا لديه حاجات فيزيولوجية. وهي من عوامل النقص التي تسهم في تدهور وجود الإنسان، وانهياره. وتلاحظ امتنان الصمادي أن أبطال زكريا تامر لا يعرفون معنى الحب، وأنهم دائمو البحث عنه[23]. وغياب الحب في عالم زكريا تامر دليل آخر على انعدام سبل الحياة الكريمة، لأنه لا يخلف وراءه سوى الحسرات والدموع، ولا يصل فيه البطل إلى الارتواء الذي يسعى إليه. عمومًا، فإن موقف الكاتب من المرأة وقضاياها من المعايير الأساسية في تحديد توجه الكاتب، وموقفه السياسي والاجتماعي. وموقف الكاتب من المرأة يعبر عن رغبة الإنسان في الحياة من جهة، وعن الواقع الاجتماعي المأزوم من جهة ثانية. وهذا التحول من المفهوم الرومانسي إلى مفهوم آخر، لنسمه غلبة الطابع الجنسي على العلاقة بين الرجل والمرأة، هو انعكاس للرؤية الجديدة على المستوى العالمي التي سيطلق عليها فيما بعد اصطلاح الثورة الجنسية. وهو ما أخفقت القراءات النقدية في استيعابه، بسبب نظرتها المحلية للقضايا الفنية والفكرية، وتجاهلها لعمق ارتباط الكاتب بالرؤية الحضارية التي تطبع عالمنا المعاصر كله بسمات خاصة، مهما تباعد البشر واختلفوا لغات وقوميات وأعراقًا.

ت. الحرية: ويتمظهر هذا الأمر من خلال جملة من العلائق، أهمها الموقف من المدينة بوصفها الفضاء الأمثل الذي تمارس فيه السلطة سطوتها ووحشيتها. ومع أن الموقف من المدينة في الأدب المعاصر، عمومًا، موقف سلبي، فإن ما كشفته الدراسات النقدية يوحي بأن موقف الكاتب من المدينة أكثر راديكالية مما كان يظن، ويستند في رفضه إلى مجموعة من المعايير، كالضياع واليأس، والرغبة في العودة إلى القرية، ورفض المجتمع الصناعي[24]. ويلاحظ ياسين كتانة أن زكريا تامر منذ عمله الأول، صهيل الجواد الأبيض، يحمل بقسوة على المدينة التي تبدو معادلًا رمزيًا لافتقاد البراءة والفطرة، حيث تتحول نصوصه إلى مدونة

(22) انظر: خالد نقشبندي، «زكريا تامر والأزمة الجنسية»، **الآداب**، العدد رقم، 7-8، يوليو 1978م، ص48.

(23) امتنان الصمادي، ص82.

(24) حسام الخطيب، سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية، (رام الله: د.ن، 2019م)، ص129.

لإدانة المدينة[25].

وإذا كان الموقف السلبي من الآلة لدى قاص يعيش في ظل مجتمع صناعي مفهومًا، فإن صدوره عن قاص في سورية الخمسينيات وبداية الستينيات، يعزز ما أشرنا إليه آنفًا من قدرة لدى الكاتب على تجاوز حدود الإقليمية الضيقة، والانفتاح على الإنسان بمعناه الأشمل، إذ علينا ألا ننسى أبدًا أننا نعيش في زمن سيادة الحضارة الأوروبية. إن الحياة السورية لم تصل في تلك المرحلة إلى درجة عالية من التصنيع الذي يسوغ مثل هذا التوجه، فلم يكن «في دمشق وحولها سوى بضعة معامل صغيرة»[26]، كما أشار إلى ذلك حسام الخطيب. ولذلك فأغلب الظن أن الموقف من المدينة هو موقف حضاري عام، يجد له سندًا في أوضاعنا التاريخية، إذ أثرت مجتمعاتنا القائمة على الإنتاج الزراعي في وعينا، وحفرت بعيدًا في ذواتنا، ووجهت نظرتنا للعالم من حولنا، وبات الموقف من المدينة تعبيرًا عن وجداننا وقيمنا التي نمت في مجتمعات زراعية راسخة، ولكنها وجدت نفسها فجأة أمام نمط جديد من العلاقات. وهذا جانب لم تعره الدراسات النقدية اهتمامًا كبيرًا، لأنها نظرت إلى إنتاج زكريا تامر ضمن سياق جغرافي قومي محدد، وكأنه مبتوت الصلة بقضايا العالم ومشكلاته، لأن الكتابات النقدية تنطلق في أغلبها من افتراض مسبق مفاده أن هموم الكاتب العربي هي في جوهرها هموم قومية، ترتبط بقضايا الأمة، وأن مشكلات العالم تأتي في مرتبة متأخرة في سلم أولوياته، وهذا ما جعل الكتابات النقدية تستند في محاكماتها إلى معايير سياسية وأخلاقية يؤطرها الوعي القومي لأصحابها.

ما يكشفه الثالوث السابق أن عالم زكريا تامر هو عالم الفرد المسحوق الذي يحلم بالعيش الكريم، ويسعى لشق طريقه في دروب الحياة لا عبر البحث عن حلول فردية، ولكن عبر الهرب والحلم والهلوسة. غير أن القراءات النقدية السابقة بقيت في حدود الوصف، ولم تتكلم على الأثر الشعوري والنفسي لعالمه الكئيب، فالقارئ يخرج من قراءة أية قصة لزكريا تامر وهو منقبض النفس، فالعالم الذي يرسمه مغلق على اليأس والانهيار والإخفاق، يكتفي الكاتب فيه بتسجيل وقائع الهزيمة دون

(25) انظر: ياسين كتانة، المبنى واللغة في قصص زكريا تامر، (د.م: دار الهدى للطباعة والنشر، 1996م)، ص112.

(26) حسام الخطيب، 129. امتنان الصمادي، ص87 وما بعدها.

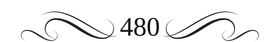
أن يبحث عن حلول لها. وإذا استثنينا كتاب الأدب والأيديولوجيا، فإن المغامرات النقدية المتنوعة في عالم زكريا تامر القصصي لم تضع نصب أعينها تقييم تجربة الكتاب، وأثرها النفسي ومدلولاتها الاجتماعية، إذ تجاهلت النهايات المفجعة في كل قصص زكريا تامر، والتي تنتهي غالبًا بهزيمة البطل. ويسجل لنبيل سليمان وبوعلي ياسين إشارتهما المبكرة إلى إخفاق زكريا تامر في رؤية الصراع من منظور طبقي، بسبب طغيان النظرة الفردية المغرقة في التشاؤم النابع من رؤيته للإنسان بوصفه فردًا مجردًا من أدوات القوة ووسائلها، فردًا يواجه وحيدًا عالمًا متوحشًا، انهارت فيه القيم الأخلاقية كلها، فغدا غابة يتصارع في حلبتها المرعبة الجميع بلا استثناء.

معنى ذلك كله أن رؤية زكريا تامر للعالم تستند إلى أساس تراجيدي، مفاده أن العالم مبني على خطأ، وأنه لا سبيل إلى إصلاحه، ولذلك فإن صراع الإنسان محكوم بالهزيمة[27]. وهذا ما يمكن أن نطلق عليه البنية العميقة لرؤية زكريا تامر، فالخير في قصص زكريا تامر يدرك مسبقًا أنه مهزوم أمام قوى الشر، وأنه عاجز عن مقاومتها، ولذلك يلجأ إلى الهرب. الأمر الذي يُفقِد شخصيات زكريا تامر الثقة بنفسها، بحيث تبدو عارية من الأمل في تغيير العالم، لأن العلاقة بين الفرد ومحيطه الاجتماعي غير موجودة على الإطلاق، ولأن الفرد لا يؤمن بالعمل الجماعي، ولا يرى الصراع بين فئات فقيرة وأخرى غنية، وإنما مع قوى غيبية، يشعر الفرد بوجودها، ولكنه يقف عاجزًا عن تحديد ماهيتها. فموقف أبطال زكريا تامر وشخصياته قوامه الهرب من مواجهة المشكلة، واليأس والإحباط والتشاؤم. باختصار، فإن عالم زكريا تامر عالم خال من البهجة[28].

---

(27) لمزيد من الاطلاع، انظر: محمد كامل الخطيب، السهم والدائرة، (بيروت، دار الفارابي، 1979م)، ص11 وما بعدها. وسيلاحظ القارئ أننا نختلف مع الكاتب في قضية الاصطلاح، إذ يرى أن الموقف التراجيدي ينطوي على فكرة ظهور العالم الآخر، العالم البديل من هذا العالم الخطأ، وأن الاصطلاح الأنسب هو الموقف الغنائي الذي يعترف بالخطأ، ولكنه لا يطرح بديلًا من هذا العالم من خارجه.

(28) انظر: صبري حافظ، مسافر في عالم مضطرب، ص32.



التقنية القصصية

صار من اللازم الآن الالتفات إلى مسألة الخصائص الفنية التي تلمستها الكتابات النقدية، وفي ظني أن البحث عن تقنية القص يبدأ من العتبة النصية الأولى: عنوان المجموعة القصصية، ثم الولوج إلى عنوان القصة، وقدرة هذا العنوان على الدلالة على الشخصية، ومدى إيحائه بالجو النفسي، للوصول إلى الطريقة التي يتبعها الكاتب في عنونة مجموعاته وقصصه، وتتبع التغير الحاصل في هذه الطريقة على مدار تجربته الإبداعية، فطريقة العنونة تشير إلى الأفق الذي يتحرك فيه الكاتب الذي يختار العناوين بناء على رغبته في تشويق المتلقي أو إثارته ... إلخ. يلاحظ مفيد نجم أن عناوين مجموعات زكريا تامر تتوزع على نوعين، يوحي الأول بجزئية تمثيله للنص لأنه عنوان فرعي لإحدى القصص انتدب ليكون عنوانًا للمجموعة بأكملها، بحيث يسمها ويمنحها هويتها، وقد اتبع المؤلف هذه الطريقة في مجموعاته الأولى. أما النوع الثاني فيوحي بكلية تمثيله للنص نظرًا لاستقلاله الكياني، وتحوله إلى علامة دالة على مجموعة النصوص التي تتكون منها المجموعة، وقد ابتدأت هذه المرحلة مع مجموعة «دمشق الحرائق» التي تمثل في رأيه نقطة تحول في طريقة العنونة، تتجلى في استقلال عنوان المجموعة عن العناوين الداخلية، إذ بات العنوان يوحي بأنه يمثل قصص المجموعة كاملة. وينتهي مفيد نجم إلى أن عناوين المجموعات والقصص تتصف بالفقر الشديد[29]. وهو جانب يراه عثرة سردية لدى المؤلف، غير أن هذه الملاحظة تكشف عن الأفق النقدي الذي ينطلق منه في محاكمة استراتيجية العنونة لدى زكريا تامر، وهو أفق يشكل الشعر ركيزته الأساسية. فهذا الاقتصاد اللغوي لا يعني أن الكاتب لم يكن يولي العنونة أهمية كبيرة، لأنه لا يتسق ولغة زكريا تامر التي تتسم بالشعرية والكثافة، ولا يتسق أيضًا وإصرار المؤلف على الخروج من الأطر التقليدية التي وسمت تيارات القصة من قبل، بمقدار ما يعني إدراك القاص لطبيعة النصوص السردية التي تنحو إلى المطابقة بين العنوان والمضمون، أو على الأقل تبدو العناوين فيها أكثر إخلاصًا في الإحالة والتعيين، وأقل رغبة في

---

(29) انظر: مفيد نجم، «شعرية العنونة في تجربة زكريا تامر القصصية»، **مجلة الراوي**، النادي الثقافي الأدبي بجدة، ع17، آب أغسطس، 2007م، ص107.

المراوغة والمخاتلة[30].

كانت المرحلة الواقعية قد اتسمت بمجموعة من الخصائص الفكرية والفنية، من مثل ظهور الصراع الطبقي، والانحياز إلى الفئات المستغَلَّة، وكذلك العناية الفائقة بتصوير الشخصية، ورسم حدود الفضاء المكاني الذي تتحرك فيه تصويرًا فوتوغرافيًا يعتمد مبدأ الاختيار لا الخلق الفني، أما مظاهر التعبيرية عند زكريا تامر فتظهر في التحلل من هذه العناصر، والكف عن تسمية الشخصية في كثير من الأحيان، وإهمال الإشارة إلى الفضاء المكاني، وكذلك الاتكاء على الغرائبي والعجائبي، والاعتماد على الأحلام والكوابيس في بناء النص القصصي.

وإذا كان الإحباط هو ما يميز هذه التجربة على المستوى الفكري، فإن أبرز خصائصها الفنية هي محاولة «أسطرة الواقع»، عبر الانتقال من الواقعي إلى الغرائبي، ومن الحقيقي إلى المجازي، وهي عملية تجري من خلال «الرؤيا الكابوسية للعالم»[31]، والتي تنزلق في أحيان كثيرة إلى الافتعال والنهايات المبتورة، وأما وظيفتها فهي «نوع من الخيال التعويضي ذي الصبغة العقلية يرتق به واقعه المهلهل ويحقق عبره التوازن المفقود في الواقع»[32]. بهذه الطريقة تقترب قصص الكاتب من الحكايات الشعبية، ولكن مع فارق جوهري أن نهاياتها مختلفة عن طابع الحكاية الشعبية الذي يقوم على رؤيا رومانسية للعالم، ينتصر فيها الخير.

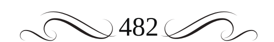
هذه الهجرة إلى عوالم الغرائبي والمجازي أفضت إلى استعمال اللغة على نحو انزاحت فيه الدلالة لتحاكي عملية الهجرة ، إذ يلاحظ صبري حافظ أن قصص زكريا تامر تفيض «بطاقة شعرية كثيفة لم تعرفها الأقصوصة العربية من قبل»[33]، ولكنه يعود ليؤكد أن لهذا الأسلوب الشاعري المثقل بالصور جذورًا واضحة «في بحث يحيى حقي عن اللغة الشعرية والصور الشفيفة الملائمة للعمل القصصي»، وأن زكريا تامر قد تعهد «كل هذه

(30) انظر في هذا المضمار: بسام قطوس، سيمياء العنوان، ط1، (عمان، وزارة الثقافة، 2001م)، ص 117-118.

(31) رياض عصمت، «الجوع إلى الحياة»، **مجلة المعرفة**، دمشق، ع165 نوفمبر 1975م، ص61.

(32) صبري حافظ، مسافر في عالم مضطرب، ص32.

(33) المرجع نفسه، ص30.



البذور الجنينية وجمعها وحدب عليها وأضاف إليها من معاناته ورؤاه الكثير، حتى أصبحت تيارًا متميزًا ما لبث أن فرض نفسه على الأقصوصة العربية وأثراها»[34]. وهو رأي يتصل في ظني بمحاولة دائبة من قبل الكتاب والنقاد المصريين في التركيز على مركزية مصر ودورها المحوري في الحياة الأدبية والفكرية في العالم العربي، وحرصهم على إعادة كل أشكال الريادة إليها، وبخاصة أن هذا الرأي يبقى من دون أي سند نصي يدعم به الناقد فرضيته.

لكن ما يسجل للكاتب أن البؤس الذي يغلف العالم لا يجد طريقًا إلى لغته التي تفيض «بشاعرية تجعل منها نزعة مضادة لليأس»[35]، وهو رأي يكرره فيما بعد ياسين كتانة الذي يذهب إلى أن قصص زكريا تامر مغلفة «بصياغة شاعرية تتناقض مع المضمون المأساوي المباشر»[36]. إن استعمال اللغة بهذه الصورة الشعرية التي تتخذ مسارًا مختلفًا عن الرؤية الفكرية والفنية التي يتبناها الكاتب يطرح أمامنا سؤالًا يحتاج إلى قراءة خاصة، فهل كان التوجه نحو هذه اللغة المغايرة للأجواء المأساوية نابعًا من اختيار الكاتب في إبقاء اللغة ناضحة بالبهجة والسرور، بحيث لا يصطدم القارئ بأجواء الكآبة في المستويين اللغوي والرؤيوي أم هل يعود هذا الاستعمال إلى أن القاص العربي يعيش عصر المتناقضات، وأن لغته تأتي بعد خطوة أو أكثر من رؤيته الفكرية؟

غير أن هذا الاستعمال الشاعري للغة، والذي تحول إلى تيار جارف هيمن على الساحة الأدبية فيما بعد، كانت له جوانبه السلبية عند الكتاب الذين «ظنوا أن الإنجاز التامري الأول هو تحويل القصة إلى شعر، وتحويل اللغة القصصية إلى تهويمات وتصاوير فنية رامزة أو كنائية» [37]، ولكن الكتابات النقدية لم تتطرق إلى تلمس الجوانب السلبية في اللغة الشاعرية عند زكريا تامر، والتي تمتص أحيانًا الحدث القصصي، بحيث تتحول العلامات

---

(34) المرجع نفسه، ص31.

(35) انظر: صبري حافظ، «زكريا تامر شاعر الرعب والجمال»، **الطليعة**، يناير، 1973م، ص172.

(36) انظر: ياسين كتانة، 112.

(37) يوسف اليوسف، «دمشق الحرائق والباطنية المدمرة»، **مجلة المعرفة السورية**، العدد 189، تشرين الثاني نوفمبر، 1977م، ص7.

اللغوية إلى رموز، لا يفلح معها المتلقي في إعادة ربطها بمدلولاتها في العالم الواقعي.

***

لم تحظ كتابات زكريا تامر المخصصة للأطفال بأي اهتمام نقدي، وضعف الحركة النقدية التي تتناول أدب الأطفال ظاهرة عامة في الأدب العربي لا تقتصر على قصص زكريا تامر وحده، نظرًا لفقر المكتبة العربية بهذا النوع من الكتابات التي بدأت في أواخر القرن التاسع عشر[38]، والذي استتبع ضمورًا نقديًا حيال قضاياه، كذلك نجد موقفًا فكريًا مسبقًا ينظر إلى هذا الأدب على أنه أقل شأنًا من أن يبذل فيه الناقد أي جهد، ولهذا جملة أسباب يأتي في مقدمتها الوظيفة التعليمية لتلك الكتابات، والتي تهدف إلى توسعة خيال الأطفال و تنمية معارفهم، مما يتنافى أو يتعارض إلى حد ما مع الوظيفة الجمالية للنص الأدبي. أما الناحية السردية فهي لا تغري الناقد بالتصدي لتلك القصص، نظرًا لمجموعة من الخصائص، من أهمها محافظتها «على البنى الحكائية التقليدية التي تقوم على الترتيب الخطي للزمن، بحيث تقدم الحوادث وفق ترتيب تصاعدي دون أي إخلال به، فالحدث الأول يعرض الشخصية أو الشخصيات والحيز الجغرافي الذي تجري فيه الأحداث، ثم تعرض القضية الأساسية التي ستدور حولها الأحداث، أي بؤرة الصراع التي تتأزم مع توالي الأحداث حتى الوصول إلى الانفراج وانتهاء الصراع»[39]. وهذه كلها سمات لا تبقي أمام الباحث الكثير لرصد المخبوء والإشارة إليه، نتيجة طابع الوضوح الذي ينبغي أن تتسم به تلك الكتابات. كذلك علينا أن نأخذ بالحسبان اللغة التي يكتب بها أدب الأطفال، والتي تتصف عادة بمحدودية معجمها اللغوي، وجملها البسيطة التي تناسب مستوى تحصيل الأطفال اللغوي ومداركهم العقلية، وهو ما يضعها في مستوى أقل من مستوى الكتابة المخصصة للكبار، وعلينا أن نشير أيضًا إلى أن الكتابة للأطفال حديثة العهد، نمت في القرن العشرين بفعل الإسهام الكبير الذي قدمه كل من علم النفس وعلم اللغة في الكشف عن التلازم بين النمو

(38) انظر: موفق رياض مقدادي، البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، سبتمبر 2012م)، ص21.

(39) انظر: المرجع السابق، ص 16

النفسي وزيادة الحصيلة اللغوية لدى الأطفال، دون أن ينسينا كل هذا أننا نعيش في ظل مجتمع متخلف ما يزال يتعامل مع النصوص الأدبية بكثير من الطبقية العمرية والنوعية.

كشفت الصفحات السابقة طبيعة التناول النقدي لعالم زكريا تامر القصصي على وجه التحديد، وذلك عبر تتبع جوانب التجديد التي تتصف بها كتابات زكريا تامر، والتي تتجلى في تجاوز الشكل القصصي التقليدي بعناصره المعروفة كالحركة والحدث، وكذلك الإشارة إلى العثرات الفنية والفكرية على حد سواء، كالفردية والانعزالية ورفض الواقع الاجتماعي والسياسي، ولم تقتصر تلك الكتابات على تناول القضايا الفنية فحسب، وإنما تعدتها إلى الموقف الفكري العام الذي يسم تلك الكتابات، فزكريا تامر كما يبدو في الكتابات النقدية يعرف ما لا يريد، ولكنه لا يعرف ما يريد على وجه التحديد. غير أن مشكلة تلك الكتابات أنها لم تنظر إلى حركة زكريا تامر بوصفها صدى لحركة إنسانية عامة، وهو ما حاولت هذه الدراسة الإشارة إليه. كذلك يبدو من خلال معالجة النقاد أن التحول نحو التعبيرية كانت له آثار على «التامرية" التي ظلت أدبًا نخبويًا، لابتعادها من جهة عن البنى الحكائية التي يفضلها الوعي التقليدي، ولأنها من جهة ثانية تدخل في عوالم فنية لا يتمكن المتلقي العادي من إدراك جمالياتها، نظرًا لأنها تتوسل لتحقيق ذلك بجملة من العناصر التي تنهض على آليات سردية تعتمد على الرمز والحلم والأسطورة، وهي آليات ما تزال الأغلبية القارئة عاجزة عن التجاوب معها، لأن وعيها ما يزال أسير أزمنة قديمة متخلفة.

المصادر والمراجع

1. الحسين. أحمد جاسم، القصة القصيرة ونقدها في القرن العشرين، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2001م).

2. الخطيب. حسام، ط6، سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية، (رام الله: 2019م).

3. الخطيب. محمد كامل، السهم والدائرة، (بيروت: دار الفارابي، 1979م).

4. الصمادي. امتنان، زكريا تامر والقصة القصيرة، ط1، (عمان: المؤسسة العربية للدراسات، 1995م)،

5. قطوس. بسام، سيمياء العنوان، ط1، (عمان: وزارة الثقافة، 2001م).
6. كتانة. ياسين، المبنى واللغة في قصص زكريا تامر، (دار الهدى للطباعة والنشر، 1996م).
7. مقدادي. موفق رياض، البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، سبتمبر 2012م).

8. ياسين. بوعلي وسليمان. نبيل، الأدب والأديولوجيا في سورية، ط2، (اللاذقية: دار الحوار، 1985م).

رابعًا: المقالات غير المحكمة



في فرادة العقود الثلاثة الأخيرة

راتب شعبو[1]

لم يسبق أن عاش جيل بشري واحد هذا القدر من الهزات والتحولات العميقة بهذا المجال الزمني المحدود، تحولات مهمة لا تهدأ، تعصف بالعالم، وتحرم الإنسان من راحة اليقين المستقر. من تفككك الاتحاد السوفياتي، إلى ثورة المعلوماتية والاتصال والعولمة، إلى بروز تنظيمات جهادية تستولي على دول وتتمكن من تنفيذ عمليات تهز العالم، إلى ثورات الربيع العربي، إلى جائحة كوفيد 19 التي شلّت العالم، أحداث كبيرة متلاحقة تصب في نتيجة واحدة هي زعزعة اليقين وبعثرة الاطمئنان.

نهاية النموذج الاشتراكي

في 19 أغسطس/آب 1991 حجز ثمانيةٌ من كبار قادة الاتحاد السوفياتي بمن فيهم وزير الدفاع ورئيس جهاز الكي جي بي ووزير الداخلية ونائب الرئيس السوفياتي؛ الرئيسَ ميخائل غورباتشيف في منتجعه في القرم، وأعلنوا الانقلاب على سياساته لحماية الدولة السوفياتية من التفكك. كان هذا قبل يوم واحد من موعد التوقيع على معاهدة تشكيل اتحاد الدول المستقلة أو ما عرف برابطة الدول المستقلة. غير أن الانقلاب اليائس فشل.

خلال أيام قليلة استسلم الانقلابيون السوفيات، وانتحر وزير الداخلية كي لا يتعرض للاعتقال، في ما اعتُقِل بقية أعضاء اللجنة، وقُدِّموا إلى محاكمات. وقبل أن يطفئ العام 1991 آخر شموعه، صدر إعلان الاعتراف باستقلال 15 جمهورية سوفياتية سابقة، وحظر الحزب الشيوعي السوفياتي، وبرزت روسيا بوصفها وريثة شرعية للاتحاد السوفياتي الذي ستليه صفة «السابق» منذئذ.

(1) راتب شعبو: طبيب وكاتب سوري

لم يكن العالم، بما في ذلك الولايات المتحدة الأميركية ذات الإمكانات البحثية الكبيرة التي كانت تركز النظر على الاتحاد السوفياتي بوصفه عدوها الأول، يتوقع انهيار الاتحاد السوفياتي بهذا الشكل وهذه السرعة. في المقابل، كان قسم مهم من «يساريي" العالم ينظر إلى غورباتشيف بوصفه الزعيم الشيوعي الذي سوف يبث الروح في الآلة السوفياتية الخاملة من خلال تخفيف القبضة البوليسية للدولة الاتحادية، وإعادة البناء التي كانت تتطلب، بحسب غورباتشيف نفسه، أن يحول الغرب حوالى 150 مليار دولار إلى الاتحاد السوفياتي، وقد جرى هذا التحويل لاحقًا ولكن بالاتجاه المعاكس. فجأة وجد الشيوعيون حول العالم أنفسهم في فراغ، وهم يرون الانهيار المتسارع للنموذج. على كل حال، لم يكن الوعي البشري، على ضفتي العالم، مواكبًا حقيقة ما يجري تحت السطح. منذ ذلك التاريخ إلى يومنا هذا، تمتد مرحلة تتسم بأن الوعي البشري متخلف بدرجة ملحوظة عن حركة الواقع.

أُجبر العالم، بعد تفكك الاتحاد السوفياتي، على العيش بأوهام أقل، صار النموذج الغربي هو القدر الوحيد بعد أن تلاشى النموذج الشرقي، وباتت شعوبه ونخبه نفسها تهفو إلى استنساخ النموذج الغربي «النقيض». وبعد أن لازمت الأدبيات السياسية طوال قرن من الزمان، خرجت مفردة «الاشتراكية» فجأة من التداول، وسيطرت «الديمقراطية» على سوق الأفكار السياسية. وعلى الرغم من الفارق بين هذين التوجهين السياسيين، الذي كان ذات يوم فارقًا بين معسكرين، فإن المحاكمة المنطقية التي تستميل عقل الجمهور، وتثير حماسه، بقيت متشابهة بينهما في الاختزال والتبسيط. وهكذا، بدلًا من الكلام عن عدالة اقتصادية (اشتراكية)، صار الكلام يدور عن عدالة سياسية (ديمقراطية)؛ الأولى لا تكترث بالثانية، كما أن هذه لا تكترث بتلك. وكما قبل هذا التحول، كذلك بعده، ظل الوعي السياسي في العالم عاجزًا عن الوصول إلى «منظومة» تجمع بين العدالتين، وبقي العالم بلا نموذج «عادل» يهتدي به، دع جانبًا القدرة على الوصول الفعلي إلى النموذج المراد.

المعلوماتية وبروز تنظيم القاعدة

التأخر في الوعي السياسي العالمي جاوره تطور مدهش في الوعي العلمي، ولاسيما في المذهب المستحدث الذي سمي المعلوماتية. في سنوات قليلة انتشرت الحواسيب والهواتف النقالة والإنترنت والفضائيات، وكان من شأن هذا الانجاز العلمي أن سهل التواصل بصورة غير مسبوقة، وجعل العالم في المتناول أكثر ومرئيًا لأبنائه أكثر. ما عنى زيادة الوعي بالتباينات والمظالم، أكانت مظالم عالمية (بين البلدان والأمم) أو اجتماعية (داخل البلدان). يمكننا أن نعزو إلى هذا التطور بروز تنظيم القاعدة العالمي، الظاهرة التي تقوم على فكرة رد المظالم العالمية بعد وضعها في قالب إسلامي «مانوي"، أي مبسّط، ويحتوي لذلك قدرة عالية على شحن الأنصار. تقول ظاهرة القاعدة إن الظلم في مكان ما من العالم (مظلومية العالم الإسلامي هنا) سوف ينعكس وبالًا على الظالمين وانعدام أمان في العالم كله، مثلما عبر أسامة بن لادن بالقول إن أميركا "لن تهنأ بالأمن قبل أن نعيشه واقعًا في فلسطين". طبيعي أن الظلم الفاقع والصريح مع غياب الآليات السياسية الكفيلة برد الظلم، يخلق تربة لا ينبت فيها سوى العنف و"الإرهاب".

التطور في مجال الاتصالات أسهم في قدرة التنظيم الجهادي على قيادة عمل «جهادي» عالمي، لم يكن ممكنًا على هذا المستوى من قبل، أكان من حيث التجنيد أو التخطيط أو التنفيذ أو الإعلام. على أن هذه القدرة البارزة على التنظيم والعمل العالمي التي عرضتها «القاعدة»، لم تشتمل على نموذج سياسي عاقل وملائم تسعى إليه. هكذا استثمر التنظيم علم المعلوماتية الحديث في خدمة رؤية سياسية قديمة ومتخلفة وغير قابلة للحياة، الشيء الذي سوف يكرره تنظيم الدولة الإسلامية في العراق والشام (داعش) في ما بعد، وفي سياق مختلف يغلب عليه الانغماس في صراعات محلية.

تعثر الثورات العربية، عطالة في الواقع أم تخلف في الوعي؟

على مستوى البلدان العربية، أسهم التطور المعلوماتي في إبراز البؤس السياسي والاقتصادي الذي نعيشه، ما شحن الجيل الشاب بمشاعر الرفض وإرادة التغيير، ومهد لبروز ظاهرة الثورات العربية المتتالية. هذا التقدم العلمي الكبير، إلى جانب التأخر في «العلم السياسي»، جعل السمة الأبرز في ثورات الربيع العربي هي إرادة الرفض، ما جعل طاقة هذه الثورات تتسرب في مسارات عدمية، وتفضي إلى كوارث. الحقيقة التي تدفع الباحث إلى السؤال: هل يكمن سبب تعثر الثورات العربية وتحولها إلى كوارث، في تأخر الوعي السياسي أم في استحالة التغيير؟ هل المشكلة في أن الثورة تاهت عن سبيل التغيير أم في أن لا سبيل واقعيًا إلى التغيير؟ أو بطريقة أخرى، إذا كانت ثورات الربيع العربي تتطلع إلى الديمقراطية، فهل الديمقراطية ممكنة في مجتمعاتنا، أكثر مما كانت الاشتراكية ممكنة فيها؟ أم إن مجتمعاتنا تخالف القول الماركسي الشهير بأن الإنسانية لا تطرح على نفسها إلا المهمات القادرة على حلها؟ هل تطرح مجتمعاتنا على نفسها مهمات (اشتراكية أو ديمقراطية) ليس في مقدورها إنجازها فتتخبط في صراعات لا تنتهي إلا تحت وطأة استبداد جديد قديم؟

يمكننا أن نقول إن التطور العلمي المعلوماتي، وليس تطور الوعي السياسي، هو أبو الثورات العربية. في تطور المعلوماتية تمكن الشباب العرب من رؤية بؤس الواقع العربي، والبؤس يحرض على الرفض من دون أن ينطوي الواقع البائس بالضرورة على عناصر تسمح بتجاوزه. نجح الشباب العرب في استخدام التطور المعلوماتي للتواصل، والتعبئة، وتنظيم التظاهرات، ونقل وقائعها عبر وسائل التواصل الحديثة، ولكنهم في السياسة كانوا بلا أدوات وبلا لغة، وليس أدل على ضبابية الوعي السياسي في هذه الثورات من ضبابية تسميتها «ثورات الحرية والكرامة»، التسمية التي لا تنطوي على معنى سياسي محدد.

كان يمكن لهذه الثورات، افتراضًا، أن تتبنى النموذج السوفياتي، وأن تكون «ثورات اشتراكية»، غير أن النموذج كان قد أعلن إفلاسه قبل عقدين من الزمن، وتحول حماس كثر من أنصاره عنه إلى النموذج الأميركي «المضاد». اندلعت الثورات العربية محرومة من النموذج، ومن الوعي السياسي المحدد والمواكب. اتجه طموح بعض نخب هذه الثورات إلى النموذج الديمقراطي الغربي (ديمقراطية سياسية)، في حين كان ينظر دائمًا إلى الدول الغربية على أنها من أهم مصادر دعم النظم السياسية

التي أرادت الثورات العربية إسقاطها. يمكننا هنا وضع اليد على مفارقة هي أن الثورات العربية تطلعت إلى نصرة الدول الغربية الديمقراطية للخلاص من سيطرة الطغم الحاكمة في بلدانها، أي تطلعت إلى نصرة الدول نفسها التي كانت الهدف المعلن لتنظيم القاعدة الجهادي العالمي. بدا كما لو أن رد المظالم المحلية (مفاعيل الاستبداد السياسي داخل البلد) يقتضي قبول المظالم العالمية أو التغاضي عنها. وقد عبر هذا الميل عن نفسه بصورة واضحة في الثورة السورية مع بروز اتجاه لدى بعض «أهل الثورة» يسعى لكسب إسرائيل لصالح الثورة مقابل التساهل في حقوق وطنية سورية.

تبين إذن أن توجه الثورات العربية مضاد أو معاكس لتوجه تنظيمات الجهاد العالمي، على الرغم من أن هذه التنظيمات دخلت أيضًا على خط الثورات. على هذا كانت الثورات العربية محل اختبار للتنظيمات الجهادية التي حققت لها حضورًا طاغيًا فيها. الاختبار هو كيف تحل التعارض بين مواجهة ظلم الدول القوية «الكافرة» بحق المسلمين من جهة، وبين الحاجة إلى دعم هذه الدول لمواجهة ظلم المستبد المحلي، من جهة أخرى؟ الحل الذي اجترحته التنظيمات الجهادية كان بالجمع بين المواجهتين. الواقع أنه لا يمكن لهذه التنظيمات الخروج بحل آخر. لأنها تقوم أساسًا على تكفير ما سواها، كما أن الدول «الكافرة» لا تستطيع قبول هذه التنظيمات.

على هذا فإن الخيار «الخاص» الذي جاءت به التنظيمات الجهادية، يقفز فوق كل تعقيدات الواقع، فيرفض الديمقراطية والعلمانية ويكفرهما، ويدعو، ببساطة، إلى حكم إسلامي، الثابت فيه هو وجود حاكم مطلق تحيط به اكسسوارات إسلامية متحفية في اللغة واللباس والمظهر. الثورات العربية التائهة أتاحت لهذه التنظيمات فرصة نادرة لإنشاء «دولها الإسلامية» على شكل خلافات أو إمارات معزولة تعلن الحرب على الجميع. لم يكن غريبًا عن سياق الصراع وتعقيداته وتوهانه أن يتسيد هذا الخيار، وأن يجد قبولًا وأن تصبح له اليد العليا بعد مدة وجيزة من انطلاق الثورات العربية. وكان أن شهد الجيل الحالي نشوء خلافة إسلامية في الزمن الحديث. في هذه المفارقة لجوء إلى يقين في زمن اضطراب اليقين.

جائحة كوفيد 19 وأزمة الديمقراطية

أظهرت الجائحة، كما لم يظهر بهذه الحدة من قبل، فشل النظام الديمقراطي الغربي (الديمقراطية السياسية ضمن حدود البلد أو لنسمها الديمقراطية القومية) بوصفه فشلًا اقتصاديًا، ذلك أن الآلة الاقتصادية التي يحركها الربح يمكن أن تترك المجتمع مكشوفًا من الناحية الصحية، سواء من حيث التجهيزات أم من حيث تمويل البحوث وتوفير الأمان الصحي، ما جعل المجتمعات «المتقدمة» فريسة سهلة لجائحة كالتي نشهدها اليوم. من المعروف مثلًا أن عدد الأسرة في المستشفيات الفرنسية قد تراجع خلال العقدين الماضيين بمقدار مئة ألف سرير، مع ضعف في التجهيزات وفي أعداد الكادر الطبي. الشيء نفسه ينطبق على أميركا التي اضطرت إلى فتح باب الدخول لكل من يرغب من الكوادر الصحية في العالم. ولا شك في أن هشاشة نيويورك، وضعف استيعاب المستشفيات فيها، واكتشاف الجثث المتفسخة المكدسة في شاحنات في شوارعها قد صدم العالم. حين يتعلق الأمر بالتسليح، وبالمعدات العسكرية، وبالبحوث العلمية الخاصة بسبل القتل والتدمير، لن تجد نقصًا في هذه البلدان، ليس فقط بسبب السياسات القومية التي لا ترى العالم إلا من منظور مصالح البلد المحدد، بل أيضًا، والأهم، لأن الصناعة العسكرية مربحة ومضمونة من الدولة.

ما بدأه انقلاب «لجنة الدولة لحالة الطوارئ» في الاتحاد السوفياتي، جاءت جائحة كوفيد 19 لتكمله باتجاه تحطيم النموذج، وتبديد أوهام العالم المستقرة، ووضع العالم المأزوم مجددًا أمام السؤال الأولي: ماذا نعمل، وإلى أين نتجه؟

إذا كان الانقلاب المذكور بمنزلة شهقة الموت الأخيرة للاتحاد السوفياتي المريض، فإن جائحة الفيروس التاجي لن تتأخر أيضًا في إظهار حدود النظام الديمقراطي الغربي بوصفه نظامًا يضع المصلحة القومية (التي تقيسها صناديق الانتخاب) فوق مصالح البشرية. في الزمن الذي يتقارب فيه تاريخ البشرية أكثر ليغدو تاريخًا واحدًا، يصبح المنظور القومي للسياسات بلا أفق ويعود بنتائج كارثية على المستوى القومي نفسه. كانت السياسات «القومية» الغربية تجاه أزمة كوفيد 19 مثالًا واضحًا على ذلك. السياسات القومية الضيقة باتت تهدد العمل التوحيدي التي أنجزته القارة الأوروبية في العقود الماضية. ومن المهم ملاحظة أن هذه السياسات تبنتها قيادات ذات ميول أوروبية كما تبنتها قيادات ذات ميول قومية انعزالية. ما يعني أن المشكلة لا تكمن في التوجه السياسي للجهة الحاكمة

إنما في آلية إنتاج الحكم أو آلية حيازة الشرعية السياسية في البلد الديمقراطي وانعكاسها على العالم لدى مواجهة خطر عالمي. يمكننا اعتبار شعار حملة الرئيس الأميركي الحالي دونالد ترامب (أميركا أولًا) هو التعبير العميق عن ما تضمره الديمقراطيات القومية. هذا المضمر لا يتماشى مع وحدة العالم وما تنتجه هذه الوحدة من خطر، وما تتطلبه من مواجهة، ويحمل، لذلك، بذرة حروب وكوارث عالمية. يتحول المنظور القومي، في زمن يواجه العالم فيه خطرًا مشتركًا بأبعاد عالمية، إلى مصدر إعاقة وخطر.

العبرة هي أن الديمقراطية القومية تتطلب من الأحزاب أو التيارات السياسية المتنافسة، بصرف النظر عن توجهاتها، السعي لكسب أصوات الناخبين، أي إرضاء الداخل، ما يعني أن «الديمقراطية القومية» يمكن أن تشكل عقبة في وجه وحدة الجهود الدولية لمواجهة المخاطر التي تهدد البشرية، ومنها خطر التحولات المناخية وانعكاساتها على البيئة. ويمكن أن تشكل أساسًا لسياسات مدمرة، كان نموذجها انغلاق الدول الأوروبية بعضها إزاء بعض، وانعدام التضامن في ما بينها بغاية حفظ الطاقات المتوافرة (الماسكات، المعقمات، الكفوف الطبية، أجهزة التنفس...) لصالح «الأمة». البلدان التي أزالت الحدود والجمارك في ما بينها، ووصلت إلى مستوى متقدم من التقارب والتنسيق السياسي، نجدها، في وجه الجائحة، تزرع دوريات على الحدود لمنع تهريب المواد الطبية من البلد لصالح البلد المجاور. في إشارة لافتة يعرضها التاريخ اليوم، إشارة تقول إن الديمقراطية الحالية، كما كانت الاشتراكية من قبل، يمكن أن تكون مدمرة إذا اقترنت بالقومية.

أظهرت الجائحة فشل النظام الغربي بوصفه فشلًا سياسيًا أيضًا، ذلك أن «الحكومات الديمقراطية» اجتهدت في انتهاج سياسات قومية ضيقة يوجهها السعي إلى إرضاء «الناخبين»، معرضةً عن مبدأ التضامن الذي تفرضه وحدة المصير. ويشهد الغرب بروز تيارات سياسية شعبوية تعكس هذا الانحطاط في الفكرة الديمقراطية حين تنحاز إلى رغبات الجمهور (القومي) ومشاعره المباشرة ضد سلامة التصورات السياسية وبعد النظر السياسي على مستوى عالمي.

ليست مشكلة النضالات الشعبية في العالم هي غياب النموذج فقط، المشكلة الفعلية أن التغيير في عالمنا الراهن بات له بعد عالمي لا يمكن تجاوزه. يصل العالم اليوم إلى تلمس حدود فكرة الديمقراطية نفسها في حدود قومية، بعد أن تبين للعالم ديكتاتورية ولا عقلانية هذه الديمقراطيات خارج حدودها القومية.

انفصال الاحتجاجات الشعبية في المركز وفي الأطراف

تتحرك الاحتجاجات الشعبية في المركز (الدول الديمقراطية الأساسية) لتوسيع الديمقراطية أو تعميقها ضمن حدود «الأمة»، فتسير باتجاه المطالبة بالمزيد من الديمقراطية (الديمقراطية المباشرة)، أي إعطاء المواطنين الحق في اقتراح سياسات والتصويت المباشر عليها، في نوع من المشاركة بصورة ما في وظيفة البرلمان، أو ترجمة مباشرة لفكرة حكم الشعب. في المركز يدرك الناس مشكلاتهم على أنها من منشأ محلي، لذلك يغيب البعد العالمي عن احتجاجاتهم السياسية أو المعيشية. لا يستشعر المواطنون في هذه الدول الآثار السيئة التي يعيشها القسم الآخر من العالم غير الديمقراطي، الآثار الاقتصادية (الفقر) والسياسية (الاستبداد) والوطنية (ضياع الحقوق القومية)، نتيجة للنظام العالمي في شكله الحالي. لكن إلى جانب «محلية» المطالب السياسية في المركز، يلاحظ أن شعوب المركز هي الأكثر تحسسًا للمشكلات العالمية التي ليس لها معنى سياسي مباشر، مثل قضايا البيئة والتغيرات المناخية.

أما الشعوب في القسم الآخر من العالم، العالم غير المسيطر أو (الأطراف) فإنها تستشعر ثقل نتائج التوضع السياسي والاقتصادي للعالم على شكله الحالي، لذلك تستهدف في تحركاتها التغيير السياسي في العالم، تغيير العلاقات بين الأمم، أو إعادة تعريف الشرعية الدولية، أي إن البعد العالمي حاضر مباشرة في نضالاتها السياسية. يندر أن يخلو الخطاب السياسي في هذا القسم من العالم من مفردات «خارجية» مثل الاستعمار والنهب العالمي، وكثيرًا ما تحرق الأعلام الأميركية، ويرفع شعار الموت لأميركا في التظاهرات، بوصفها سيدة الشكل الحالي من العالم. بالمقابل، لا تتحسس جماهير هذا القسم القضايا العالمية غير السياسية، مثل قضايا البيئة والمناخ فهذه القضايا تبدو باهتة وترفية أمام مشكلات الفقر والأمن والضمان الاجتماعي.... إلخ.

ما سبق يبين وجود هوة بين النضالات والهموم بين شطري العالم، فيبدو أن مقاطعة منتوجات شركة ما بسبب استخدامها عمالة الأطفال، نوعًا من قطع الأرزاق عن عائلات لا تجد لها موردًا آخر. إنقاذ الأطفال من العمل ومن حمل السلاح يحتاج إلى نضال مشترك على مستوى عالمي.

خاتمة

مع المستوى الذي بلغه توحد العالم، تكشفت محدودية نماذج الحكم القومية، بما في ذلك النموذج الديمقراطي الذي يملأ الخطاب السياسي اليوم باللاجدوى نفسها التي كانت للنموذج الاشتراكي على مدى قرن من الزمان. تقدم علوم التواصل والاتصالات خلق شروط جديدة تساعد على التحريض والفعل، غير أن التعارض الحاد والمستعصي بين الإطار القومي (الوطني) للثورات والنضالات والبعد العالمي للمظالم هو المسؤول عن بروز تنظيمات «إرهابية» فوق قومية، وهو المسؤول عن تحطم الثورات العربية واتخاذها مسارات كارثية، في بلدان، أو فشلها في التغيير الحقيقي وظهور مطالب التغيير كما لو أنها مطالب مستحيلة، أو كأن الثورات تسير بالمجتمع إلى الخلف.

ثمة أصل مشترك لنشوء إرهاب الجماعات المسلحة أو الإرهاب العالمي غير الدولتي، و»إرهاب» كورونا، هو الاختلال الكبير في ميزان العالم. عدم الاكتراث بمصالح وحاجات وحقوق الأمم في حالة الإرهاب غير الدولتي (الذي يبرز منه اليوم الشكل الجهادي الإسلامي)، وعدم الاكتراث بالجوانب الحيوية في حياة الكوكب وأهل الكوكب في حالة إرهاب الفيروس التاجي. في الأحوال كلها، يبدو لزامًا على العالم أن ينظر إلى المشكلات العالمية بعين عالمية، وعلى هذا الأساس ينبغي أن تقوم النضالات في العالم وتتوحد.



الاجتهاد بين التقييد والإطلاق

يوسف سلامة

يستهدف النص الآتي المقارنة بين (الوعي الديني والوعي الفلسفي) من حيث الطبيعة والماهية. كما يستهدف الوقوف على بعض آليات اشتغالهما، وبيان ما يترتب على ذلك من نتائج مختلفة، على المستويات المعرفية والتاريخية والفكرية، على الرغم مما يبدو بينهما من تشابه لأول وهلة.

ومن باب الوصف لا التقويم فإن (الوعي الفلسفي) قادر باستمرار على الابتداء من لحظة الحاضر، ومن ثم فإن التاريخ -من وجهة نظر هذا الوعي- مرن لدن قابل للتأويل وإعادة البناء، انطلاقًا من منظور اللحظة الراهنة. ولأن اللحظة الراهنة سلبية منفية، فإن الأبدية التي تخص هذا الوعي ماثلة في صميم الصيرورة السالبة والنافية لكل ما هو راهن.

وفي مقابل ذلك، فإن نقطة البدء التي يختارها (الوعي الديني) لنفسه، لا بد أن تكون قائمة في الماضي بالضرورة. ومن ثم فإن هذه اللحظة، على الرغم من تقادمها عبر الزمن، فإنها، مع ذلك، تظل هي التي تشكل (الحاضر الأبدي) لهذا الوعي، لذا لا تعود اللحظات اللاحقة بالنسبة إلى هذا الوعي سوى عملية فض لمكنونات هذه الأبدية.

ومن منظور (الديانات الإبراهيمية) على الأقل سيتحقق الانتقال من هذه الأبدية القائمة في الماضي إلى أبدية مقترنة بظهور صورة من صور (المهدي) الشائعة في التفكير الديني لمنطقة الشرق الأوسط، أو بحلول (يوم الدينونة) الذي لا نعرف عنه إلا ما نقل لنا من أوصاف وتفاصيل في النصوص المقدسة.

وقد اخترنا أن يكون (الاجتهاد) عنوانًا تيسيرًا للفهم والمناقشة، وتقريبًا للمفهومات إلى ثقافة المنطقة التي نعيش فيها، وهي ثقافة دينية.

أول ما يشير إليه الاجتهاد بذل الجهد، واستفراغ الوسع في سبيل تحقيق أمر ما. وعلى ذلك فثمة

ارتباط لا ينفصم بين كل فاعلية اجتهادية وبذل جهد من نوع ما، بصرف النظر عن المجال أو الميدان اللذين يطلب فيهما الاجتهاد.

ومع ذلك، على الرغم من اتساع الرقعة التي يمكن للاجتهاد أن يقع فيها، فإنه يبدو أن ثمة صورتين أساسيتين للاجتهاد؛ إحداهما مقيدة أو مشروطة، والأخرى غير مقيدة ولا مشروطة، أي إنها غير محكومة بأي شرط أو بأي قيد من شأنه أن يعوق الفاعلية، ويؤطرها، أو أن يضع لها حدودًا لا يستطيع الاجتهاد تجاوزها. وقد يصح النظر إلى هذا النوع الثاني على أنه فعل جذري، فيخرج بذلك نهائيًا من باب الاجتهاد ليتم إلحاقه بنوع مختلف من الفاعلية، أو توحيده معه. وهو ما يمكننا أن نطلق عليه اسم (فاعلية الوضع)، أي الجهد الذي بمقتضاه يضع الأنا لنفسه بداية جديدة كل الجدة، فتجيء الفاعلية في هذه الحالة على هيئة ابتكار جذري أو إبداع خلاق على غير منوال متبع، وعلى غير قياس يمكن للفاعلية أن تقاس به.

وبعبارة أخرى يمكننا التحدث عن الصورتين السابقتين . إذا شئنا مزيدًا من التوضيح . فننظر إلى أولاهما على أنها فاعلية ألصق بالدين والمقدس، وأقرب إلى أن تكون هذه الفاعلية في هذه الحال متطابقة مع اللاهوت أو عمل اللاهوتيين في شتى الميادين المتعلقة بالمقدس وبتجلياته التي لا حصر لها، انطلاقًا من العمل على نصوص بعينها، والتقدم من هذه النصوص، بفضل فاعلية القراءة والتأويل، إلى استنباط ما يمكن استنباطه من هذه النصوص بقوة العقل، شريطة أن تظل المستنبطات محكومة بالقواعد الأساس، أو بالروح العامة المهيمنة على هذه النصوص.

أما الصورة الثانية، فيمكن وصفها بأنها فاعلية فلسفية على الأصالة. ونعني بفاعلية الفلسفة هنا قدرة الأنا على أن ينتج نقاط ابتداء جديدة غير مسبوقة أو بدايات مختلفة كل الاختلاف عن سوابقها وسابقاتها، ما يعني هنا أننا أصبحنا أمام وضعية مختلفة كل الاختلاف عن الوضعية الأولى. فالاجتهاد هنا لم يعد يشير إلى نص أو مجموعة محددة من النصوص، أو يبتدئ منها، ذلك لأن الأنا يمتلك حرية كاملة غير محدودة ولا مشروطة في النظر، مطلق النظر، من دون أن يضع في اعتباره، إلا جزئيًا، ما سبق للأنا ذاته أن أنتجه أو أبدعه عبر مسيرته الطويلة، وهو يكشف عن طاقاته النظرية التي لم يكشف عن تعيّنها في العديد من المذاهب الفلسفية والنظريات الفنية والجمالية والأخلاقية والسياسية.

ولهذه الاعتبارات مجتمعة لا يمكن النظر إلى مثل هذا النوع من الاجتهاد، أو ما نفضل أن نطلق عليه اسم (الوضع)، باعتباره واحدًا من ماصدقات الاجتهاد بصورة فعلية. وذلك راجع بالطبع إلى أننا نتحدث عن جنسين مختلفين كل الاختلاف، حتى أنه لا سبيل إلى إدراج أحدهما تحت الآخر اندراج النوع في الجنس أو اندراج الأفراد في أنواعها بعد تحديد جنسها وفصلها.

وحتى نتقدم بصورة دقيقة نحو تعيين الشروط الترنسندتالية أو المتعالية للاجتهاد المطلق، أي غير المحكوم بقيد من نص أو بشرط خارج فاعلية الاجتهاد نفسها، فإننا مضطرون إلى أن نحلل الاجتهاد المقيد أو المحدود مزيدًا من التحليل. فبهذه الطريقة فقط يمكننا استكشاف الخصائص النوعية للاجتهاد المطلق أو لما يمكننا أن نطلق عليه أسم (الوضع) أو (الاجتهاد) المطبوع بطابع فلسفي على الأقل.

ينطلق الاجتهاد المقيد أو المحدود أو المشروط من نقطة ابتداء محددة هي المقدس أو جملة النصوص المقدسة في الحالة التي نتخذ فيها من الفقه في أي دين نموذجًا للاجتهاد المقيد أو المشروط.

ما العناصر الأساسية التي يتكون منها المقدس؟

إذا ضربنا صفحًا عن المكونات الخارجية، أعني التي تمكن المقدس من الظهور والتجلي للإنسان، وخاصة عبر اللغة والرموز والنصوص، فإن العناصر الأساس التي يتكون منها المقدس هي: الذاتية والقصدية وجملة التجارب الشعورية التي يمكن للمؤمن أن يحياها أو أن يشارك مجتمع المؤمنين في عيشها والانخراط فيها مع ذلك بطريقته الخاصة، وعلى نحو فردي، ما يمكن المؤمن من تحقيق التواصل مع المقدس عبر هذه التجارب المعيشة بعد أن يخلع عليها خصوصيته وذاتيته وشخصيته المميزة أو المتميزة أيضًا.

أما إذا انتقلنا إلى الاجتهاد المطلق، أو ما نفضل أن ندعوه بالوضع، فإننا سنجد أنفسنا أمام عناصر عدة بعضها مشترك بين نوعي الاجتهاد، وبعضها ينفرد به ما نسميه بالوضع.



وأول هذه العناصر هو الذاتية، وهي عنصر مشترك بين صورتي الاجتهاد موضع البحث، غير أن الذاتية في الاجتهاد المقيد هي الرؤية المتضمنة في صميم النص المقدس، التي قد يكون في وسع المؤمنين والمتفقهين -أو هذا ما يعتقدونه على الأقل. أن يستنبطوا منها أحكامًا لامتناهية، نظرًا لتجدد الزمان، وتغير المكان. وهنا نكون بإزاء علاقة واضحة بين تناهي النصوص ولاتناهي الوقائع ولا تناهي الأحكام بتوسط الوقائع الجديدة التي تواجه الحياة بها مجتمع المؤمنين من دون انقطاع.

ومن الضروري هنا، في هذا النوع من الاجتهاد أن تظل الرابطة قائمة بين مستوى الذاتية الأول أو المؤسّس أو آخر حكم أو رأي يستطيع المجتهد أن يصل إليه في اجتهاده. فإذا انقطعت هذه الصلة وانفصل المجتهد في آرائه وأحكامه عن الأصل الذي انطلق منه انتهى إلى نوع من الهرطقة المرفوضة بالتأكيد من جانب مجتمع المؤمنين.

أما الذاتية في الاجتهاد المطلق أو ما نسميه بالوضع، فتشير إلى انبجاس نقطة ابتداء جديدة في تاريخ الذاتيات، أو هي تشير إلى رؤية جديدة من قبل الذات إلى ذاتها، تسمح لها بالنظر إلى ذاتها وتعمقها على نحو غير مسبوق. الذاتية الجديدة هي انتصار الذات على مستوياتها السابقة، والتقدم في ما وراء كل ما أنجزته الذات في النظر إلى ذاتها أو في رؤيتها لذاتها، إنها بداية جذرية جديدة يمكن بواسطتها قراءة تاريخ الذاتيات قراءة جديدة، وإعادة تأويله على نحو من شأنه أن يمد هذا التاريخ بأكمله، أو أن يخلع عليه دلالات جديدة. وبهذا، ومن خلال هذا التأويل أو القراءة، ومن خلال الدلالات أو المعاني الجديدة التي تخلعها على تاريخها، تتمكن من استجماع ذاتها والهيمنة على تاريخها، ما يؤهلها لأن تكون قادرة على التمحور حول الحاضر، والتمركز فيه، وجعل الحاضر محورًا لاهتمامها، ومركزًا أساسًا لتجاربها وخبراتها المعيشة.

ومن ناحية أخرى فإن الذات، إذ تتمكن من استجماع تاريخها والهيمنة عليه عبر تأويله والقراءة، فإنها تمتلك رؤية شفافة لذاتها، تصبح بمقتضاها قادرة على امتلاك منظور يضيء الحاضر، ويخلع عليه دلالات ومعاني جديدة هي في الحقيقة ما يشكل صميم الذاتية الجديدة في لحظة حضورها المباشر في الهنا والآن.

أما القصدية المرتبطة بالذاتية المتضمنة في النص المقدس، فتعبر عن جملة الرؤى والغايات

الروحية والأخلاقية التي يمكن استكشافها بوصفها عناصر مكونة للتوجهات الأساس للذاتية في الاجتهاد المقيد. وعلى ذلك فالقصدية هنا لا تستطيع أن تتخطى المدى الذي يصل الاستنباط إليه، باعتباره صورة الاجتهاد المقيد، مع بقاء هذه القصدية وفية لنقطة الانطلاق الأساس، شأنها في ذلك شأن الاستنباط ذاته الذي لا ينبغي له أن يتجاوز حدًا معينًا، حتى يظل هذا الفعل واقعًا ضمن دائرة الايمان بعيدًا عن كل هرطقة. والقصدية بالمثل لا ينبغي لها هي الأخرى أن تتخطى حدًا معينًا، بل بالأحرى لا يمكنها تخطي هذا الحد، لأن ما تستطيع الوصول إليه لا يتجاوز قدرة الذات على بلوغ حد معين ينعكس في الاستنباط، ولا تستطيع في الوقت نفسه أن تتجاوزه.

أما القصدية، في حالة الوضع أو الاجتهاد المطلق، فتشير إلى جملة ما يمكن لهذه الذاتية الجديدة أن تضعه بوصفه مضمونًا أو معنى رئيسًا تتحقق هذه الذاتية من خلاله، وبواسطته. فالقصدية، إذن هنا، تشير إلى جملة المعاني والدلالات التي بوسع هذه الذاتية الجديدة أن تنتجها في المستقبل، أو أن تخلعها على العالم من حولنا أو على الأشخاص الذين يستمدون وجودهم منه من خلال المشاركة في هذه الذاتية الجديدة أو بالانتساب إليها على أي نحو من الأنحاء. ومن هنا، فإن مضمون الذاتية الجديدة الذي ما هو في الحقيقة إلا جملة الدلالات والمعاني التي تنطوي عليها هذه الذاتية، يتعين في هذه القصدية التي هي بعد أساس من أبعاد الذاتية الجديدة.

فالقصدية لا تشير هنا إذًا إلى أي نوع من أنواع الاستنباط، ولا أي نوع من أنواع القوة أو الإمكان، فلا وجود للاستنباط لأن الأنا الواضع يمارس فعاليته هذه، فيخلق بها نوعًا من الفجوات أو الفراغات أو المسافات الفاصلة بين الأفعال من جهة، والمقاصد التي تنتجها هذه الأفعال من جهة أخرى.

ولذا، فلا وجه للقول بالقوة والإمكان في مقابل المتحقق والموجود بالفعل. فالأنا الواضع ههنا يخلق على غير منوال، ويبتكر على غير مقياس سابق. إنه يضع ذاته على نحو جديد في كل لحظة، ومن ثم لا تكون مقاصده استمرارًا لأمر مضى، بل هي في الحقيقة درجات مترقية بعضها عن بعض، تنعكس فيها أصالة الفعل الواضع.

فإذا ما نظرنا إلى التجارب الحية أو الخبرات المعيشة في إطار المقدس، انطلاقًا من علاقة الذاتية بمقاصدها، فإننا سنجد هذه الخبرات مقيدة ومحصورة بالأفق الذي تنطوي عليه الذاتية في إطار

الاجتهاد المقيد. وهنا بوسعنا أن نجد مجموعة من الخبرات التي يحياها المؤمن في تجاربه الدينية الخاصة. بوسعنا التحدث ههنا عن العرضية في مقابل الجوهرية، وعن التقوى والتوبة والإثم والخطيئة والأضحية والمغفرة والتكفير، إلى غير ذلك من الخبرات التي ينخرط فيها الوعي الديني داخل مجتمع المؤمنين.

أما التجارب الحية أو الخبرات المعيشة في إطار الاجتهاد المطلق أو الوضع، فتشير إلى أحوال الوجود المختلفة التي تنخرط الذات فيها من خلال الفاعلية التي تبتدئ من المضمون الجديد للذاتية الجديدة المتمثل في الدلالات والمعاني الجديدة أيضًا. فإذا كانت أحوال الوجود هي التجارب الحية أو الخبرات المعيشة، كان بوسعنا أن نذكر منها، على سبيل المثال لا الحصر، التناهي واللاتناهي، والمأسوي والتمزق والألم والحياة والوجود والعدم.... إلخ. ولئن قيل إن هذه الخبرات أو أحوال الوجود هي تركيبات للوجود الإنساني منذ تحقق للإنسان وعيه الذاتي بذاتها، فإن جوابنا عن ذلك هو أن مضمون هذه الخبرات مختلف من ذاتية لأخرى، وأشكاله متباينة ومتنوعة من أفق محكوم بذاتية معينة إلى أفق آخر قد يكون محكومًا بذاتية أخرى.

ومن أجل أن نحدد الأسس الترنسندتالية أو المتعالية بصورة واضحة للاجتهاد المطلق، أو الوضع، فإن علينا أن نقول كلمات أخيرة عن الاجتهاد المقيد أو المحدود: فالفاعلية الأساسية التي يتحقق من خلالها الاجتهاد المقيد هي الاستنباط، ومن ثم فإن العقل، هنا، يستعمل ملكة واحدة من ملكاته المتنوعة، و ذلك راجع إلى أن العقل ليس محتاجًا إلى أن يستعمل غيرها، ما دام العقل مضطرًا إلى التسليم بنقطة الابتداء، وتبنيها بغير مناقشة أو جدال. فالعقل ههنا مستغن عن الشك والارتياب، وعن النقد والمراجعة، ما دامت نقطة الابتداء مقدسة، ولا يجوز لأحد مراجعتها أو نقدها أو الشك في صحتها. ومن هنا كان النص هو صاحب السلطة الأولى والأخيرة في حالة المقدس، ومن ثم فإن كل خرق له أو ابتعاد مبالغ عن حرفه وروحه أو كليهما يشكل تحديًا للمقدس، ودخولًا في دائرة الهرطقة بكل تأكيد.

وفي ضوء ما تقدم يمكننا أن نحدد الأسس الآتية التي يمكن وصفها بأنها الأسس الترنسندتالية أو المتعالية للاجتهاد الجذري أو فاعلية الوضع كما سبق أن أطلقنا عليها هذا الاسم.

أول هذه الأسس هو الإرادة التي تريد نفسها، ومن ثم فإنها إذ تنخرط في هذه العملية، فإنها تجد نفسها دومًا مضطرة للمضي إلى ما وراء ذاتها باستمرار. قد لايسهل تحديد آفاق هذه الإرادة أو تعيينها بدقة. ومع ذلك يظل القول إنها التوق المستمر إلى تخطي الذات في سعي الذات إلى الاهتداء إلى ذاتها في ذاتها وفي عالمها. ومن هنا فإن الإرادة هي تلك الفاعلية التي جوهرها التخطي، التخطي لذاتها أولًا، والتخطي لعالمها ثانيًا.

ولما لم يكن من الميسور للإرادة أن تتخطى عالمها بالسهولة التي قد تخطر على الأذهان، فإن هذه العقبة أو هذا الحد هو ذاته الذي يهدينا إلى الأساس الثاني الترنسندتالي للوضع، ويمكننا من اكتشافه.

وعلى ذلك فالأساس الترنسندتالي الثاني للاجتهاد أو للوضع، يتمثل في أن الإرادة تصوغ نفسها أو تضعها على هيئة ذات أو في صورة ذات بحيث تكون منطوية على المعايير الأساسية أو القيم العليا التي تشكل الشرعية النهائية لعلاقة الذات بذاتها، ولعلاقة الذات بآخريتها بصورة عامة، ولعلاقة الذات بعصرها أيضًا.

فالذات هنا هي جملة القيم التي وضعتها الإرادة لذاتها، ثم ركزتها أو كثفتها في صورة وجودية محددة هي ما نطلق عليه اسم الذات. وهذا يعني أن الذات نسق من القيم يستهدف الارتقاء بالعالم إلى مستوى هذه القيم المكونة لماهية الذات أو جوهرها.

فإذا كان الأمر كذلك، فأين موقع العقل من الإرادة ومن الذات اللتين تحدثنا عنهما ها هنا؟

الأساس الترنسندتالي الثالث للوضع هو العقل، غير أن العقل ههنا يتحول إلى أداة في خدمة الانا أو الذاتية التي صاغتها الإرادة، ومن ثم تتعين مهمة العقل في أن يكون فاعلية تتجسد مهمته في استكشاف أهم الوسائل التي تيسر تحقيق الغايات أو القيم التي هي صميم الذات أو ماهيتها ولو بصورة موقتة، طالما أن الذات لا تلبث أن تنتج قيمًا جديدة، فترتقي بذلك من خلال فاعليتها الذاتية إلى مستوى لا يكف عن الترقي والتقدم بصورة غير منقطعة.

يبقى أن نبين أن العالم، بالمعنى الواسع جدًا لهذه الكلمة، هو المجال الذي تمارس فيه هذه الإرادة سلطانها الفاعل من خلال هذه الذاتية التي أنتجتها في صورة مجموعة محددة من القيم،

ولكن بصورة مؤقتة جدًا، ذلك لأن الإرادة لا تكف عن التطور والتغير، الأمر الذي يجعل الذاتية هي الصورة الموقتة أو المستقرة نسبيًا لفاعلية الإرادة هذه.

وعندما نتحدث عن العالم، فنحن نتحدث عن كل آخرية بالقياس إلى الذات، أي نتحدث عن الطبيعة والإنسان والمجتمع بوصفها جميعًا تكوّن صورًا من الآخرية قائمة في مواجهة الذات وضدها. ولما كانت فاعلية الوضع تستهدف تحقيق الهيمنة على كل آخرية، فقد كانت النتيجة المترتبة على ذلك كله هي أن الأنا يستهدف الاستيلاء على العالم بكل ما أوتي من قوة: قوة المعرفة التي تعيد صياغة المعطيات لتتطابق مع رؤية الأنا إلى ذاته، وقوة الفعل التي تستهدف تغيير المعطى ليصبح في مستوى الأنا، أو في مستوى ما يريده الأنا لهذا المعطى أن يكون.

وعلى ذلك، تفترض فاعلية الوضع أن كل شيء قائم في مقابلها مرن، لدن، يقبل التشكل في صورة الأنا، وهو من ثم لا يزيد عن كونه مناسبة لأن تحقق الإرادة ذاتها فيه بصورة موقتة من خلال صورة محددة للإرادة في وقت معين هي هذا الأنا الذي لا يريد في نهاية المطاف إلا أن يجد ذاته، ويهتدي إليها في كل آخرية، وذلك حتى تستحيل الآخرية إلى ذاتية أو حتى تتحول الآخرية، فتصبح متطابقة في الهوية مع الأنا أو الذاتية.

خامسًا: مراجعات الكتب



الإسقاطات السياسية في كتاب «بين القدس ومكة؛ قداستها وخلاصها الديني في القرآن والتراث الإسلامي» قراءة تحليلية لنماذج مختارة

أحمد البهنسي[1]

احتل «القرآن الكريم» منزلة مهمة وبارزة من بين الاهتمامات والموضوعات المختلفة التي اهتم الاستشراق اليهودي عامة بمراحله جميعها (اليهودي، الصهيوني، الإسرائيلي) بدراستها، والتعرض لها بالترجمة والبحث والتحليل والدراسة والنقد، وهو ما ظهر جليًا في إعداد ترجمات عبرية مطبوعة وكاملة لمعاني القرآن الكريم صدرت في إسرائيل، إضافة إلى إعداد مقالات حول القرآن الكريم بالموسوعات اليهودية/ الإسرائيلية، علاوة على كثير من الأبحاث والكتب والدراسات والمقررات الدراسية الإسرائيلية حول القرآن الكريم.

ويرى بعضهم أن أهم السمات المميزة للاستشراق اليهودي عامة، وللاستشراق الإسرائيلي خاصة، «غلبة الطابع السياسي[2]" على موضوعاته واهتماماته؛ إذ إن اهتماماته وموضوعاته التي تناولها بالدراسة معظمها كان سياسيًا، وحتى الديني منها أو اللغوي أو الأدبي أو التاريخي استخدم وطوع لخدمة أغراض سياسية، ويرجع سبب بروز تلك السمة في مرحلة الاستشراق الإسرائيلي خاصة إلى إرتباط المجهود الاستشراقي الإسرائيلي بكيان سياسي زرع بالقوة في المنطقة، وهو "إسرائيل"، لذلك لم يكن غريبًا أن يُجيّش ويُحشد المجهود الفكري كله، ومن ضمنه الاستشراقي، من أجل خدمة هذا

(1) أحمد البهنسي: باحث ومترجم مصري.

(2) أحمد صلاح البهنسي، «الاستشراق الإسرائيلي: الإشكالية، السمات، الأهداف»، **مجلة الدراسات الشرقية**، العدد 37، (2007)، ص 470.

الكيان السياسي.

في ضوء ما سبق، لم يكن غريبًا أن يكون هذا "الطابع السياسي" من أبرز السمات التي تميز الاستشراق الإسرائيلي عن المراحل الأخرى لـ"المدرسة اليهودية في الاستشراق[3]"، والتي تبدأ بمرحلة "الاستشراق اليهودي" الذي تمحورت موضوعاته واهتماماته حول التوجه نحو دراسة الإسلام والمجتمعات الإسلامية بوصفهما جزءًا من الحركة الاستشراقية في الغرب عامة، وقد ظهر مع بدايات القرن الـ18م؛ فقد احتل المستشرقون اليهود منزلة مرموقة داخل حركة الاستشراق الغربي – الأوروبي. أما المرحلة الثانية فهي مرحلة "الاستشراق الصهيوني" الذي ارتبط- بطبيعة الحال- بالحركة الصهيونية التي ظهرت بالأساس في شرق أوروبا عام 1881م؛ الأمر الذي ميَّزه من الاستشراق الغربي، من حيث أنْ أصبحت له أهدافه وموضوعاته الخاصة التي تهدف لخدمة الحركة الصهيونية، وتأصيل الوجود اليهودي في فلسطين بصورة علمية. ويأتي "الاستشراق الإسرائيلي" في مرحلة ثالثة وأخيرة؛ إذ يبدأ مع قيام دولة إسرائيل عام 1948م، وهو امتداد لكل من مرحلتي الاستشراق "اليهودي" و"الصهيوني"، ومن ثم فقد حمل سمات المرحلتين السابقتين وأهدافهما نفسها، منفردًا في الوقت نفسه بسمات وأهداف خاصة به، صبت جميعها في خدمة المصالح السياسية، والمآرب الفكرية والثقافية لإسرائيل[4].

تتمحور أهم أسباب غلبة "الطابع السياسي" على اهتمامات الاستشراق الإسرائيلي وموضوعاته خاصة، في أن الاستشراق يمثل بالنسبة لـ«إسرائيل» صمام أمان إستراتيجي وسياسي لا غنى لها عنه؛ نظرًا لقيامه- أي الاستشراق- بتقديم المجهودات العلمية والأكاديمية لصناع القرار الإسرائيليين حول القضايا المختلفة المرتبطة بالصراع العربي-الإسرائيلي[5]، علاوة على تقديمه كمًا هائلاً من المعلومات حول الشؤون العربية والإسلامية جميعها؛ الأمر الذي يمثل إفادة كبيرة بالنسبة إلى إسرائيل للتعرف عن قرب على البلدان العربية والإسلامية؛ إذ يُنظر للمجهود الاستشراقي داخل إسرائيل على أنه

(3) محمد خليفة حسن، «المدرسة اليهودية في الاستشراق»، **مجلة رسالة المشرق**، المجلد 12، الأعداد 1-4، (2003)، ص 45.

(4) أحمد صلاح البهنسي، الاستشراق الإسرائيلي، ص 457-458.

(5) إبراهيم عبد الكريم، الاستشراق وأبحاث الصراع لدى إسرائيل، ط1، (عمان: دار الجليل للنشر والتوزيع، 1992)، ص 186،187.



مجهود ذا بُعد قومي أمني واستراتيجي[6]، فعلى سبيل المثال نجد أن كثيرًا من المؤلفات لواحدة من أبرز المستشرقين الإسرائيليين وهي «حافا لازروس- يافيه[7]" ترجمت وزارة الدفاع الإسرائيلية عددًا من كتبها من الإنكليزية إلى العبرية، وأعادت إصدارها، ومنها كتاب "الإسلام: خطوط عريضة" عام 1980، وكتاب "أحاديث أخرى عن الإسلام" عام [8]1985.

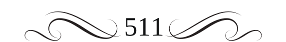
في ضوء ما سبق، يأتي هذا الكتاب الماثل للعرض والقراءة التحليلية بعنوان **בין ירושלים למכה...קדושה וגאולה בקוראן ובמסורת האסלאם** «**بين القدس ومكة... قداستها وخلاصها الديني في القرآن والتراث الإسلامي**»، **للمستشرق الإسرائيلي البروفيسور اوري روبين، من إصدار عام 2019**. واحدًا من أحدث الإصدارات الاستشراقية العلمية حول منزلة مدينتي القدس ومكة في القرآن الكريم، وفي ما يعرف في الفكر الاستشراقي الإسرائيلي المعاصر بـ(التراث الاسلامي المبكر)، وقد صدر عن دار نشر «ماجنس" الإسرائيلية التابعة للجامعة العبرية في القدس المحتلة، والتي تعد أهم وأقدم جامعة في إسرائيل، وهو ما يعكس مدى اهتمام الدوائر العلمية والأكاديمية الإسرائيلية بالنص القرآني، ودراسته من جانب، كما يعكس مدى الحرص الاستشراقي الإسرائيلي على محاولة تطويع النصوص الدينية الإسلامية المقدسة لخدمة أهداف وأغراض فكرية وسياسية من جانب آخر، لا سيما تلك المتعلقة بمدينة القدس المحتلة، خصوصًا على خلفية الخلافات الفلسطينية – الإسرائيلية والإسرائيلية الداخلية حول القدس عمومًا، والأماكن المقدسة فيها وحق العبادة والصلاة بصورة خاصة.

---

(6) أحمد البهنسي، الإسقاطات السياسية في الترجمات العبرية الحديثة لمعاني القرآن الكريم: دراسة تحليليّة نقديّة لنماذج مختارة، من كتاب: مؤتمر الترجمة واشكالات المثاقفة (3)، (الدوحة: منتدى العلاقات العربية والدولية، 2017)، ص 689.

(7) حافا لازروس يافيه (1930-1998م): مستشرقة إسرائيلية من أصول ألمانية، مواليد عام 1930م، تركزت أعمالها على التاريخ الإسلامي خلال القرون الوسطى، وكان موضوع رسالتها في الماجسستير والدكتوراة حول أبي حامد الغزالي. (عطوة الحاج أبوعنزه، «حافا لازاروس يافيه، مستشرقة إسرائيلية حياتها وأعمالها»، **موقع البرق الإخباري**، (2015)
https://:www.barq.co.il%/D8%AD%D8%A7%D9%81%D8%A7%-D9%84%D8%A7%D8%B2%D8%A7%D8%B1%D9%88%D8%B3%-D9%8A%D8%A7%D9%81%D9%8A%D9%87%-D9%85%D8%B3%D8%AA%D8%B4%D8%B1%D9%82%D8%A9%-D8%A5%D8%B3%D8%B1%D8%A7%D8%A6%D9%8A%D9%84%D9%8A.(/

(8) أحمد صلاح البهنسي، الاستشراق الإسرائيلي، ص 475.



يُبرز الكتاب أيضًا ذلك «الطابع السياسي» في الكتابات الاستشراقية الإسرائيلية المعاصرة، **وهو ما يظهر في محاولة إثبات الكتاب عدم قدسية مدينة القدس لدى المسلمين وفي مصادرهم الدينية، وأن صراعهم السياسي عليها ليس له أسس دينية ثابتة ومقدسة.**

ويظهر من خلال الكتاب استخدام مؤلفه المنهجَ (الإسقاطي) Projection سواء على مستوى فكري أم سياسي؛ إذ يظهر من خلال الكتاب محاولة مؤلفه إيصال أفكار وإثبات أيديولوجية استشراقية إسرائيلية ذات خلفيات صهيونية تتعلق بمدينتي القدس ومكة من خلال استخدام المنهج الإسقاطي وأدواته المختلفة.

يعد «المنهج الاسقاطي» من المناهج الاستشراقية القائمة على "تفسير الأوضاع والمواقف والأحداث بتسليط الخبرات والمشاعر عليها، والنظر إليها من خلال عملية انعكاس لما يدور في داخل النفس البشرية[9]" وتنحصر أدواته في أن يُستبدل بالظاهرة المدروسة ظواهر أخرى، تمثل أشكال الأبنية النظرية الموجودة في ذهن المستشرق؛ فهذا المنهج يتمثل في خضوع الباحث أو المستشرق لهواه، وعدم استطاعته التخلص من الانطباعات التي تركتها لديه بيئته الثقافية، كذلك عدم تحرره من الأحكام المُسبقة (الأيديولوجيا) التي كوَّنها حول موضوع بحثه، سواء كانت هذه الأحكام عقلية أو انفعالية أي (غير موضوعية)، مع أن التحرر من ذلك يعد هو الشرط الأول للبحث العلمي[10].

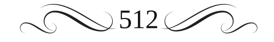
وقد يكون الإسقاط (مطلقًا) عندما لا يرى المستشرق من الظاهرة التي أمامه شيئًا، ولا يرى فيها إلا صورته الذهنية وأفكاره المُسبقة عنها، وقد يكون (نسبيًا) عندما يرى الظاهرة، ولكن يضيع منه تفسيرها الحقيقي، وكيفية خروجها من النص الديني[11].

ونظرا لأهمية مؤلف الكتاب المستشرق الإسرائيلي البروفيسور «أوري روبين» وتأثير كتاباته حول القرآن سواء داخل إسرائيل أم خارجها، فإننا قُبيل الشروع في عرض أهم محتويات الكتاب وتحليل

(9) أسعد رزق، موسوعة علم النفس، ط3، (بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987)، ص40.

(10) حسن حنفي، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم، (القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت)، ص 76-77.

(11) حسن حنفي، ص 66.



نماذج مختارة منه، نستعرض أولا سيرته الذاتية العلمية، ونبذة عن أهم مؤلفاته حول القرآن لكريم، وذلك على النحو الآتي:

أولًا: مؤلف الكتاب وسيرته العلمية

يعد المستشرق الإسرائيلي البروفيسور أوري روبين אורי רובין واحدًا من أهم وأبرز المستشرقين الإسرائيليين المعاصرين المختصين في الدراسات القرآنية؛ فصفته العلمية الحالية هي أستاذ (شرفي) للدراسات القرآنية والتراث الإسلامي المبكر في قسم الدراسات العربية والإسلامية بكلية الدراسات الإنسانية والاجتماعية – جامعة تل أبيب.

ولد روبين بفلسطين في 1944/6/24، والتحق في بداية عقد الستينيات من القرن الماضي بمركز המגמה המזרחנית (التوجه الاستشراقي) المتخصص في تعليم اللغة العربية، والذي كان يلتحق به الطلبة الإسرائيليين المُجيدون للعربية، وبه تعلم اللغة والأدب العربي، وكيفية التعايش مع السكان العرب، حيث كانت تُدرَّس به بعض المواد القيّمة مثل العربية الكلاسيكية (الفُصحى)، والقرآن، ومن خلالها عرف الكثير عن العالم الإسلامي وعن حياة النبي محمد ﷺ؛ إذ تعلم به تراثًا دينيًا خالصًا، لا سيما ما يتعلق منه بالعربية والإسلام، فقد وجد نفسه مُحبًا لكل ما يتعلق بالعربية وبالإسلام، مدفوعًا بإحساسه بالأهمية البالغة لمعرفة الكثير عنهما نظرًا – بحسب رأيه- لسيطرة رجال الدين على العالم العربي المحيط بإسرائيل[12].

حصل على شهادتي ليسانس (اللقب الجامعي الأول) من جامعة تل أبيب، أولهما عام 1969م في تخصص الدراسات التوراتية وتاريخ الشرق الأوسط، وثانيهما في عام 1972م في تخصص اللغة العربية[13]. وحصل عام 1970م على "شهادة دراسية تكميلية" من جامعة تل أبيب في تدريس

(12) انظر: صفحة» روبين» على الإنترنت www.urirubin.com.

(13) أحمد البهنسي، ترجمة معاني القرآن الكريم إلى العبرية: أوري روبين أنموذجًا، (الدوحة: منتدى العلاقات العربية والدولية، 2017)، ص 11.

الكتاب المقدس، وفي عام 1976م حصل من الجامعة نفسها على شهادة الدكتوراه من قسم اللغة العربية، وكانت تحت عنوان "النبي محمد في التراث الإسلامي المبكر" تحت إشراف البروفيسور "مائير يعقوب كيستر" M. J .Kister، الذي يعد من كبار أساتذة اللغة العربية بمعهد الدراسات الأفرو-آسيوية بالجامعة العبرية، ويسمى بـ"أبو الاتجاهات الاستشراقية" في التعليم العبري المتوسط؛ إذ تمت الاستعانة به في وضع كثير من المناهج التعليمية الخاصة بالإسلام والعرب التي تدرس في مراحل التعليم المتوسط بالمدارس الإسرائيلية[14].

شغل «روبين» مراكز علمية وبحثية كثيرة داخل أقسام ومراكز الدراسات العربية والإسلامية بالجامعات الإسرائيلية، كان أبرزها رئاسته قسم الدراسات العربية والإسلامية بكلية الإنسانيات (الآداب) – جامعة تل أبيب لمدة ستة أعوام في بين 1984-1990؛ ثم رُقي منذ 1994/11/1 إلى درجة «أستاذ» بالقسم[15].

للبروفيسور «روبين» عدد من المؤلفات في مجال الدراسات القرآنية من أشهرها ترجمه العبرية لمعاني القرآن الكريم التي صدرت طبعتها الأولى عن جامعة تل أبيب عام 2005. وكذلك ثلاثة كتب بالإنكليزية، وهي:

1- The Eye of the Beholder: the Life of Muhammad as Viewed by the Early Muslims (a Textual Analysis), Princeton, 1995.

2- Between Bible and Qur'an: the Children of Israel and the Islamic Self-Image. Princeton, 1999.

3- Muhammad the Prophet and Arabia, Variorum Collected Studies Series, Ashgate, 2011[16].

علاوة على الكتاب الماثل للعرض الذي صدر بالعبرية، وكتاب آخر بالعبرية صدر أواخر عام 2019

(14) أحمد البهنسي، ترجمة معاني القرآن الكريم إلى العبرية...، ص 11.

(15) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(16) انظر: صفحة» روبين» على الإنترنت www.urirubin.com.

بالعبرية وحمل عنوان **הקוראן...דבר הקול האלוהי אל מוחמד השליח** كلام الصوت الإلهي إلى محمد الرسول[17].

وله مقالات علمية عدة حول القرآن الكريم باللغتين العبرية والإنكليزية، من أبرزها: **הארץ המובטחת ואחרית הימים בקוראן ובמסורת האסלאם** الأرض الموعودة ونهاية الأيام بالقرآن والتراث الإسلامي عام 2018 ضمن أعمال كتاب تذكاري حول المستشرق الإسرائيلي موشيه جيل[18]. ومقال "Moses and the Holy Valley Tuwan: On the biblical and Midrashic background of a Qur'anic scene", Journal of Near Eastern Studies 73/1 (2014), 73-81[19]..

ثانيًا: أبرز محتويات الكتاب

اشتمل الكتاب على عدد من الموضوعات والقضايا التي تتعلق بمدينتي مكة والقدس ومكانتهما ومدى قدسيتهما في القرآن الكريم والتراث الإسلامي، وهو ما يمكن عرضه على النحو الآتي:

1. القدس ومكة في القرآن والتراث الاسلامي

أشار مؤلف الكتاب في مقدمته إلى أنه يسلط الضوء على تاريخ المكانة المقدسة للقدس ومكة في القرآن وفي ما يُسمى ب»التراث الإسلامي المبكر»؛ فمكانتهما المقدسة بارزة في القرآن الكريم الذي ورد فيه كيف أسرى الله بالنبي محمد خلال الليل من المسجد الحرام في مكة إلى المسجد الأقصى، ويرى الكتاب أن هذا المسجد - أي المسجد الأقصى- ليس هو الموجود حاليًا في مدينة القدس[20].

---

(17) المرجع نفسه.

(18) المرجع نفسه.

(19) انظر: صفحة» روبين» على الإنترنت www.urirubin.com.

(20) אורי רובין: בין ירושלים למכה...קדושה וגאולה בקוראן ובמסורת האסלאם, מאגנס: ירושלים 2019, עמ' 15.

ورأى الكتاب أنه بالمقارنة بين قدسية مكة وقدسية القدس في الإسلام، نجد أن الأولى كانت لها قدسية كبيرة، وخاصة أن الحجر الأسود بها يعد واحدًا من الطقوس والشعائر الأساس المتعلقة بشعيرة الحج في الإسلام، أما القدس فلم تنل قداستها في الإسلام إلا في عهد الأمويين (661-750 م) الذين حاولوا تعضيد سلطتهم، وإيجاد بديل مقدس من مكة[21].

في هذا المضمار كذلك، استعرض الكتاب مواقف الباحثين والمستشرقين حول مكانة القدس وقدسيتها، ويرى أنهم اتخذوا (موقفًا وسطيًا) من هذا الأمر، واعتبروا أن القدس كانت لها قداسة في بدايات ظهور الإسلام، لكن هذا الموقف المحمدي منها لم ينجح في استمالة اليهود إلى جانبه في بداية دعوته، وهو ما أدى به إلى استبعادها، والتركيز على قدسية ومكانة مكة وما يحيط بها[22].

أما روبين فيطرح رؤية مغايرة من خلال هذا الكتاب الماثل للعرض؛ إذ يرى أن القدس كانت مقدسة في البدايات الأولى للإسلام، لكنه يلفت الانتباه إلى ضرورة التمييز بين مكانتها في السور المكية ومكانتها في السور المدنية؛ فيرى أن قداستها تبلورت بشكل قوي في السور المكية، وهي الصورة التي تغيرت في السور المدنية، كما أن «مكانتها المُختارة» وردت في التراث الإسلامي الديني الشفوي بصورة كبيرة[23].

ويربط روبين بين ذلك وحادثة تغيير «القبلة» الإسلامية من القدس إلى مكة، إذ يرى أن ذلك لم يكن عائدًا لأسباب دينية فقط، تهدف إلى فصل التبعية الدينية الإسلامية لليهود، وإضفاء نوع من الاستقلالية والخصوصية عليها، وانما تؤشر كذلك إلى موقف سياسي تغير تجاه اليهود الذين رفضوا اتباع دعوة محمد. مشيرًا إلى أن مكة والقدس في البدايات الأولى للإسلام تنافستا على احتلال مكانة مقدسة اختلطت فيها الأسباب السياسية بالدينية[24].

ويرى روبين أنه بمقارنة سريعة بين مكانة القدس ومكة في السور القرآنية، يتضح مدى الغلبة

(21) שם, עמ' 4.

(22) שם, עמ' 5-10.

(23) שם, עמ' 10.

(24) אורי רובין: בין ירושלים למכה...קדושה וגאולה בקוראן ובמסורת האסלאם, שם, עמ' 12.

لمكة في ذلك الأمر، فهي أم القرى والمهبط الأول للوحي الإلهي، وهو الأمر الذي مثَّل إشكالية للمثقفين والمفسرين المسلمين الذين حاولوا إضفاء قداسة أكبر على القدس، لا سيما خلال العصر الوسيط الذي شهد استهدافًا عسكريًا للمدينة من قبل الحملات الصليبية[25].

أضاف روبين كذلك، أنه في ما يتعلق بالتراث الديني الإسلامي في القرون الأولى من الإسلام، تكوّن موقفان مغايران تجاه القدس ومكانتها؛ الأول: يرى بالقدسية الأبدية لأرض فلسطين بما فيها القدس والحرم القدسي وقبة الصخرة في وسطه، والثاني: مُخالف، ويرى بقدسية مدينة مكة وما حولها وأفضليتها عن أية مدينة أخرى، مشددًا على أن هذين الموقفين لم يكونا بعيدين أبدًا عن المواقف والأجواء السياسية السائدة في ذلك العصر، ولم يكونا بعيدين أيضًا عن المواقف القبائلية والاقتصادية وحتى الشخصية[26].

رأى الكتاب كذلك، أن ما سمَّاه بـ«التخبط» الواقع في القرآن حول قداسة كل من مكة والقدس، يعود إلى التغييرات التي حدثت في العلاقات بين محمد واليهود العرب، ومع مجيء المسلمين الأوائل إلى فلسطين بعد وفاة محمد، أُستعيدت بأذهانهم مرة أخرى القداسة القرآنية حول المسجد الأقصى، فيستعرض الكتاب تعاظم تلك القداسة، سواء للقدس أم للشام في هذه المدة بصورة عامة؛ إذ يرى أنه بعد وفاة محمد صارعت مكة للمحافظة على مكانتها بوصفها مدينة مقدسة في الإسلام، فيستعرض الرؤى المركزية التي تم تداولها خلال هذ المدة حول قداسة كل من القدس ومكة في الترث الإسلامي الذي يعود لهذه الحقبة التاريخية[27].

يناقش الكتاب كذلك قداسة مدينة مكة والكعبة، كما هي في القرآن، ويرى أن القرآن حاول إضفاء قداسة على مكة مستمدة من التراث الديني قبل الإسلام المتبلور حول صورتي إبراهيم وإسماعيل، كما وردت في القرآن، معتبرًا أن ما سماها بـ(الرؤى الإبراهيمية) حول مكة وقداستها كانت موجودة قبل محمد بعشرات السنوات، وأنه لما جاء بدعوته، فإنه بالتأكيد قد وقع تحت تأثيرها، وأن هذا

(25) שם, עמ' 112-13.

(26) שם, עמ' 10.

(27) שם, עמ' 147.

التراث الابراهيمي سواء حول مكة أم القدس كان صاحب التأثير الأكبر في رؤية الإسلام لقداسة هاتين المدينتين، ذلك التأثير الذي فاق التأثير النصراني أو حتى اليهودي في محمد بهذا الشأن(28).

2. الرؤية الخلاصية

اعتبر الكتاب أن جذور قداسة مكة والقدس في الإسلام موجودة بالقرآن، وأن هذه الجذور لا يمكن فصلها عن ما سماها ب»الرؤية الخلاصية" التي تأسست في القرآن حول المدينتين، ومفادها أن الإله يضع خطة خلاصية للمؤمنين به على مر الأجيال، وهذا الخلاص مرتبط بهاتين المدينتين أو بإحداهما.

وأضاف الكتاب أن مدينة المدينة أو يثرب توجد في هذا المجال نفسه المتعلق بالرؤية الخلاصية في القرآن، وقد ذُكرت في الآية 13 من سورة الأحزاب ﴿وَإِذْ قَالَتْ طَائِفَةٌ مِنْهُمْ يَا أَهْلَ يَثْرِبَ لَا مُقَامَ لَكُمْ فَارْجِعُوا ۚ وَيَسْتَأْذِنُ فَرِيقٌ مِنْهُمُ النَّبِيَّ يَقُولُونَ إِنَّ بُيُوتَنَا عَوْرَةٌ وَمَا هِيَ بِعَوْرَةٍ ۖ إِنْ يُرِيدُونَ إِلَّا فِرَارًا﴾، غير أن منزلة مكة المقدسة في الإسلام بُصمت بطابع قداسي له جذور تسبق الإسلام، ومن ثم، فإن قداسة مدينة المدينة تعد حديثة إلى حد كبير على مكة وحتى على القدس، ونشأت بسبب قدوم النبي محمد إليها الذي مات ودُفن بها(29).

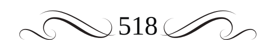
ورأى الكتاب أن قداسة مدينتي مكة والمدينة ظلت أمرًا فكريًا متوارثًا على مر الأجيال الإسلامية، وغير منفصل بعضها عن بعض؛ إذ تنتميان للأصل المقدس نفسه، وهو القرآن الذي لا يمكن فهم طبيعة قداسة هاتين المدينتين من دون العودة إليه، أو حتى العودة إلى التراث الفكري والديني في منطقة الشرق الأدنى القديم قبل ظهور القرآن(30).

أشار الكتاب كذلك إلى الآيات القرآنية التي يمكن من خلالها التمييز بين أسس قداسة مكة والقدس، والتي تُظهر تلك الأفضلية التي أُعطيت في القرآن للكعبة ومكة وما حولها على القدس

(28) אורי רובין: בין ירושלים למכה...קדושה וגאולה בקוראן ובמסורת האסלאם, שם, עמ' 147-150.

(29) שם, עמ' 101.

(30) שם, עמ' 123.



وأرض فلسطين وما حولها، وهو ما يساعد على فهم قداسة القدس تحديدًا، ليس في القرآن وحسب، بل في التراث الإسلامي المبكر، ففي القرون الأولى من الإسلام، وخاصة في عهد الخلفاء الراشدين، لم تكن القدس مطروحة بشكل قوي في مجال مفهومات القداسة الإسلامية للمدن والمناطق، أما في عهد الأمويين فقد اختلف الأمر لأسباب بدت أنها سياسية[31].

استخدم مؤلف الكتاب كذلك في أحد فصوله (المنهج المقارن) لاستبيان مدى القداسة بين مدينة وأخرى في الإسلام وتراثه المبكر، وذلك من خلال مقارنة عدد من الآيات القرآنية بعضها ببعض، وكذلك المقارنة بين نصوص التراث الإسلامي وبعضها بعضًا، وخلص إلى أن القدس في الإسلام تعد مكانًا لصلاة المؤمنين، وأنها تُضاهي قداسة مكة، لكن لا يمكن مساواتها بها تمامًا على الإطلاق، ولم تحظ القدس بالمكانة المقدسة لمكة لا في القرآن أو في التراث الاسلامي المبكر. وذلك على الرغم من قِدم مفهومات القداسة المتعلقة بهذه المدينة في الإسلام، ضاربًا المثال بتفسير «مُقاتل سليمان» (ت 150 هـ/ 767م) الذي ورد به كثير من المديح والتبجيل للقدس بوصفها مدينة لا تضاهيها مدينة أخرى في الإسلام[32].

3. إشكالية المصطلحات

استعرض الكتاب إشكالية المصطلحات المتعلقة بمدينتي القدس ومكة سواء في القرآن أو في التراث الإسلامي أو حتى في الفكر الاستشراقي اليهودي المعاصر، فبالنسبة إلى مصطلح (الشام) يرى أنه من المصطلحات الشائعة في التراث الإسلامي المبكر، وحتى خلال زمن بعثة النبي محمد، وهو يشير إلى الجزء الشمالي من شبه الجزيرة العربية، ويتضمن «أرض إسرائيل» (مصطلح استشراقي يهودي يشير إلى فلسطين المحتلة)، كما يتضمن الأردن وسورية[33].

وأضاف أن صورة المصطلح (سورية) توجد في النصوص الإسلامية التي تصف احتلال العرب

---

(31) שם, עמ' 147.

(32) אורי רובין: בין ירושלים למכה...קדושה וגאולה בקוראן ובמסורת האסלאם, שם, עמ' 148.

(33) שם, עמ' 10.

لمناطق خارج شبه الجزيرة العربية، وأنها لا تعني منطقة الشام تحديدًا[34].

أما مصطلح (فلسطين) فيشير إلى أنه يستخدم في المصادر الإسلامية جميعها، واصفًا إياه بأنه الصورة العربية لمصطلح (ארץ ישראל أرض إسرائيل) منذ عهد القيصر الروماني أدريانوس (توفي 138م) وكان مقابله اللاتيني هو (Palestina)، مضيفًا أن المصطلح (فلسطين) كان معروفًا أيضًا بين العرب في عهد محمد، وشائعًا في الكتابات التراثية حول سيرة حياته، في حين إن مصطلح (الشام) الذي يشير إلى سورية وأراضي غرب الأردن غير موجود في هذه الكتابات التراثية بشكل كبير[35].

أشار الكتاب كذلك إلى أنه في القرآن ذاته يُذكر مرات ومرات مصطلح (ארץ ישראל أرض إسرائيل)، لكن ليس بهذه الصورة وبهذا الاسم بالتحديد، الذي لم يستخدمه المسلمون أبدًا، لكن مؤلف الكتاب استخدمه بغرض التوضيح، مشيرًا إلى أنه في الآية 21 من سورة المائدة ﴿يَا قَوْمِ ادْخُلُوا الْأَرْضَ الْمُقَدَّسَةَ الَّتِي كَتَبَ اللَّهُ لَكُمْ وَلَا تَرْتَدُّوا عَلَىٰ أَدْبَارِكُمْ فَتَنْقَلِبُوا خَاسِرِينَ﴾ ذُكر اسم الأرض التي أمر موسى بني إسرائيل أن يدخلوها، ووُصفت بالأرض المقدسة وهي إشارة إلى أرض إسرائيل التي ورثها بنو إسرائيل، والتي وُصفت في آية قرآنية أخرى، وهي الآية 137 من سورة الأعراف ﴿وَأَوْرَثْنَا الْقَوْمَ الَّذِينَ كَانُوا يُسْتَضْعَفُونَ مَشَارِقَ الْأَرْضِ وَمَغَارِبَهَا الَّتِي بَارَكْنَا فِيهَا ۖ وَتَمَّتْ كَلِمَتُ رَبِّكَ الْحُسْنَىٰ عَلَىٰ بَنِي إِسْرَائِيلَ بِمَا صَبَرُوا ۖ وَدَمَّرْنَا مَا كَانَ يَصْنَعُ فِرْعَوْنُ وَقَوْمُهُ وَمَا كَانُوا يَعْرِشُونَ﴾ بالأرض التي باركنا حولها، وهي نفسها الأرض المباركة التي جاء إليها إبراهيم منذ صغره وذكرت في الآية 71 من سورة الأنبياء ﴿وَنَجَّيْنَاهُ وَلُوطًا إِلَى الْأَرْضِ الَّتِي بَارَكْنَا فِيهَا لِلْعَالَمِينَ﴾، كما أنها هي نفسها الأرض التي سكن بها سليمان، ووردت في الآية 81 من سورة الأنبياء ﴿وَلِسُلَيْمَانَ الرِّيحَ عَاصِفَةً تَجْرِي بِأَمْرِهِ إِلَى الْأَرْضِ الَّتِي بَارَكْنَا فِيهَا ۚ وَكُنَّا بِكُلِّ شَيْءٍ عَالِمِينَ﴾، وهي الأرض التي يوجد بها المسجد الأقصى الذي بارك الإله حوله كما ورد في الآية الأولى من سورة الإسراء ﴿سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَىٰ بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا ۚ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ﴾، غير ذلك فإن القرآن يصف هذه المنطقة بمصطلح (أدنى الأرض) أي الأرض القريبة، كما هو وارد في الآية 3 من سورة الروم ﴿فِي أَدْنَى الْأَرْضِ

(34) שם, עמ' 10.

(35) שם, עמ' 11.

وَهُمْ مِنْ بَعْدِ غَلَبِهِمْ سَيَغْلِبُونَ ﴾[36] .

أما مصطلح (أورشليم)، فقد أشار الكتاب إلى أنه غير منتشر في المصادر العربية، لكنه استخدمه في الكتاب لغرض التوضيح كذلك، إلا أن بعض المصادر أشارت إلى أن القدس كانت تُسمى في زمن محمد باسم (ايلياء) وهو في الأصل يعود لمصطلح (Aelia Capitolina) الذي أطلقه الرومان على القدس منذ عهد القيصر الروماني أدريانوس، لكن المصادر العربية التي تحدثت عن حياة محمد ورد بها اسم (بيت المقدس). وقال بعض الباحثين إن هذا الاسم أُستخدم فقط بعد وفاة محمد في إشارة إلى القدس، لكن هذا المصطلح لا يشير في الأحوال كلها إلى مدينة القدس، لكن أحيانًا ما يشير إلى منطقة المسجد الأقصى الذي يُعد هو المصدر الأول لهذا المصطلح أو الاسم[37].

بالنسبة إلى مصطلح (قبة الصخرة)، فوصفه الكتاب بأنه يشير إلى ذلك البناء الذي أقيم على (جبل الهيكل) «مصطلح يهودي يشير إلى الحرم القدسي الشريف»، خلال عهد الخليفة الأُموي عبد الملك بن مروان (ت 86هـ/705م)، ويوجد حتى الآن ومشهور بقبته الذهبية، إلا أنه غير مذكور بالقرآن الذي ورد به فقط مصطلح (المسجد الأقصى)[38].

ثالثًا: الإسقاطات السياسية بالكتاب؛ عرض وتحليل لنماذج مختارة

حفل الكتاب بعدد من الاسقاطات السياسية على عدد من الآيات والمصطلحات القرآنية، وكذلك على عدد من المفهومات والرؤى الإسلامية التي يتعلق معظمها بمدينة القدس والمسجد الأقصى المبارك.

---

(36) אורי רובין: בין ירושלים למכה...קדושה וגאולה בקוראן ובמסורת האסלאם، שם، עמ' 12-11.

(37) שם، עמ' 12-11.

(38) שם ، עמ' 13-12.

فقد أشار الكتاب إلى أن مدينة القدس غير مذكورة في القرآن بصورة عامة، عدا آية واحدة فقط تحدثت عن هذه المدينة والمسجد الذي يوجد جنوبي «جبل الهيكل» (تسمية يهودية للموقع الذي يقع به الحرم القدسي الشريف)، وهي الآية الأولى من سورة الإسراء ﴿سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَىٰ بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا ۚ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ﴾، مضيفًا أن المسلمين معظمهم يفسرون مصطلح (المسجد الأقصى) بأنه المسجد الذي بالقدس، إلا أن البحوث الحديثة أثبتت عكس ذلك، وأن محمدًا حاول اللعب بورقة قدسية هذه المدينة للتقرب من اليهود والنصارى في عصره[39].

ويُلحظ أن «روبين» ترجم لفظة «المسجد الأقصى» في هذه الآية إلى (**המסגד הקיצון**[40]) أي المسجد البعيد، وذلك بهدف إسقاط معنى سياسي مباشر، وهو أن الآية القرآنية تشير إلى "مسجد بعيد أو أقصى"، وهو أي مسجد يكون بعيدًا عن المسجد الحرام "الكعبة"، وليس شرطًا أن يكون ذلك المسجد الموجود في القدس الذي يقدسه المسلمون. وتجنب "روبين" ترجمة هذا اللفظ إلى (**המסגד אל-אקצא**) أي المسجد الأقصى، مع الإبقاء على لفظة " الأقصى" بلفظها ومبناها العربي، كما هو معتاد في ترجمة أسماء الأعلام، ولا سيما أن لفظة **אל-אקצא** مستخدمة وبكثرة في اللغة اليومية داخل إسرائيل، وذلك في إشارة ضمنية منه لإثبات (إسقاط سياسي) يتمثل في أن القرآن الكريم لا توجد به إشارة واضحة ومباشرة إلى قدسية المسجد الأقصى بالقدس.

وعلق الكتاب على هذه الآية بالإشارة إلى أن هناك بعض الكتب التراثية الإسلامية القديمة التي تقلل من منزلة القدس، وورد بها أن المسجد الأقصى موجود بالسماء، وليس بالقدس، مضيفا أن القرآن قلب لفظ (**המקדש**) أي " المَعْبَد" بالعبرية إلى لفظ (مَسْجد)، معتبرًا أن ذلك دليلًا قرآنيًا على الأصل اليهودي للأقصى وللقدس[41].

وأضاف الكتاب أيضًا أن مصطلح (بيت المقدس) هو مصطلح عبري في الأصل، ويقابل صورة

(39) אורי רובין: בין ירושלים למכה...קדושה וגאולה בקוראן ובמסורת האסלאם، שם، עמ' 15-16.

(40) שם، עמ' 16.

(41) שם، עמ' 17.



المصطلح العربي (مسجد) الوارد في القرآن لوصف بيت المقدس كما هو في الآية 7 من سورة الاسراء ﴿إِنْ أَحْسَنْتُمْ أَحْسَنْتُمْ لِأَنْفُسِكُمْ ۖ وَإِنْ أَسَأْتُمْ فَلَهَا ۚ فَإِذَا جَاءَ وَعْدُ الْآخِرَةِ لِيَسُوءُوا وُجُوهَكُمْ وَلِيَدْخُلُوا الْمَسْجِدَ كَمَا دَخَلُوهُ أَوَّلَ مَرَّةٍ وَلِيُتَبِّرُوا مَا عَلَوْا تَتْبِيرًا﴾، والذي يصف كذلك أحد المواقع التي زارها محمد خلال رحلة الإسراء والمعراج. كما هو وارد في الآية الأولى من السورة نفسها ﴿سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَىٰ بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا ۚ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ﴾[42] . وذلك بهدف عمل إسقاط سياسي يتمثل في أن المسجد الاقصى هو بالأصل المعبد اليهودي أو الهيكل اليهودي المزعوم، وأن القرآن قلب اللفظ العبري «معبد» إلى «مسجد».

في هذا المضمار، تجدر الإشارة إلى أن الكتاب لم يورد أي دليل علمي أو لغوي على أن القرآن الكريم قلب لفظ (המקדש) أي "المَعْبَد" بالعبرية إلى لفظ (مَسْجد)، فعلى الرغم من أن العربية والعبرية تشتركان في فرع لغوي واحد، وهو الفرع السامي من بين أسرة اللغات الأفرو– آسيوية، ويوجد بين اللغتين كثير من الألفاظ المشتركة سواء في المبني والمعنى أم المبنى من دون المعنى، وهي الظاهرة اللغوية التي تسمى بـ"الأصل السامي المشترك[43]"، إلا أن لفظتي (مسجد) و(מקדש) لا تخضعان لهذه الظاهرة اللغوية، إذ لا تشتركان في جذر لغوي سامي واحد.

فبالنسبة إلى لفظة (مسجد) فهي من الفعل الثلاثي العربي (س. ج. د) وأضيف إليها حرف (م) في العربية للدلالة على المكان، وأصبحت تشير إلى مكان السجود، ومن ثم الصلاة في العربية[44]. أما لفظة (מקדש) فهي من الفعل الثلاثي العبري (ק.ד.ש) يقابل (ق. د. ش في العربية) بمعنى قدّس.

أشار الكتاب كذلك إلى إمكان الوقوف على شكل ومدى قداسة مدينة القدس في القرآن والتراث

---

(42) שם، עמ' 17.

(43) حول هذه الظاهرة اللغوية بين اللغات السامية المشتركة، انظر: حسن ظاظا، الساميون ولغاتهم، (القاهرة: دار المعارف، 1971)، ص 9-14. سباتينو موسكاتي وآخرون، مدخل إلى نحو اللغات السامية المقارن، مهدي المخزومي، عبد الجبار المطلبي (مترجمان)، ط1، (بيروت: مكتبة عالم الكتب، 1993). كارل بروكلمان، فقه اللغات السامية، رمضان عبد التواب (مترجمًا)، (الرياض: جامعة الرياض، 1997). تيودور نولدكه، اللغات السامية، رمضان عبد التواب (مترجمًا)، (القاهرة: دار النهضة العربية، 1993)، ص 21-25.

(44) مجموعة من المؤلفين، قاموس ومعجم المعاني متعدد اللغات والمجالات، قاموس عربي – عربي، (القاهرة: مجمع اللغة العربية، 2005)، مادة «سجد».



الإسلامي من خلال خمسة عوامل أو محددات، وهي: 1- سُرة الأرض (مصطلح توراتي يشير إلى بعض الأماكن المقدسة في اليهودية مثل جبل طور سيناء)، 2- أرض الخلاص، 3- أرض البعث، 4- أرض الأنبياء، 5- أرض القداسة(45).

ويعلق على ذلك بالتأكيد على أنه من خلال القرآن والتراث الإسلامي يتضح أن هذه المفهومات خاصة (سُرة الأرض) تنطبق على مكة أكثر من القدس، وأن القدسية الكاملة لأي مدينة في الإسلام كانت لمكة، وأن القدس اكتسبت منزلتها فقط لـ(أسباب سياسية متأخرة)، وليست ولأسباب دينية، تلك الأسباب التي تتعلق بمحاولة الأمويين إيجاد مدينة تنافس مكة في القداسة، لأن مكة ظلت لمدة طويلة تمثل مركزًا دينيًا وسياسيًا ينافس الأمويين في سلطتهم(46).

أضاف الكتاب أن القداسة الدينية للقدس تزايدت فقط بعد الاستهداف الأجنبي المسيحي لها، ولا سيما في أعقاب الحملات الصليبية عليها، فنشأت لأسباب (سياسية) فقط كثير من الروايات الدينية الإسلامية التي نُسبت إلى عصور سابقة حول المدينة وأهميتها، والتي نُسبت إلى النبي محمد نفسه وإلى أبناء جيله والأجيال اللاحقة، وكُتبت كثير من الكتب الإسلامية حول فضائلها وقداستها في الإسلام، وحملت في كثير منها عنوان (فضائل القدس)(47).

يتضح الإسقاط السياسي أكثر في ما يطرحه روبين بالكتاب حول القدس والمسجد الأقصى في إشارته إلى أن المفاوض الفلسطيني ليس له حق الزعم بوجود أحقية دينية للمسلمين والفلسطينيين في القدس والمسجد الأقصى؛ فالقرآن به اعتراف بكل القصص اليهودية المتعلقة بخراب الهيكل الأول والثاني (أي المعبد اليهودي المزعوم)، علاوة على أن القرآن لا توجد به إشارة واضحة إلى أن المسجد الأقصى موجود بالقدس(48).

---

(45) אורי רובין: בין ירושלים למכה...קדושה וגאולה בקוראן ובמסורת האסלאם, שם, עמ' 16.

(46) שם, עמ' 17-18.

(47) שם, עמ' 18.

(48) אורי רובין: בין ירושלים למכה...קדושה וגאולה בקוראן ובמסורת האסלאם, שם, עמ' 18.

ربط الكتاب بين مدينة القدس والمسجد الأقصى ومفهوم أرض البعث في التراث الاسلامي، مشيرًا إلى أن أرض البعث لم ترد في القرآن والاسلام على أنها القدس تحديدًا بل وردت أنها الشام والجزيرة العربية، وهو ما يُفرغ الحق الديني ومن ثم السياسي من مضمونه للمسلمين في أرض فلسطين، في حين إنها أرض الأنبياء لدى اليهود، ووردت لديهم في (قوائم الأنساب) التوراتية على أنها مهد إبراهيم (أبو اليهود) وأبنائه وأحفاده من الأنبياء ونسلهم من اليهود[49].

يتضح مما سبق تلك الأهداف الدينية والعلمية والأيديولوجية الكامنة وراء استخدام المنهج الإسقاطي في كتاب روبين حول المسجد الأقصى ومدينة القدس، ذلك أن المستشرق الإسرائيلي روبين تحديدًا، يعرف جيدًا أن مهمته الأساسية هي الانتصار في حال الجدل الديني مع المسلمين، ومن ثم يلجأ إلى طرق التفافية من أجل تحقيق ذلك مغلفة بأساليب ومناهج علمية، وفي مقدمتها المنهج الإسقاطي للتشكيك في الثوابت الدينية الإسلامية من جانب، ولتفريغ الحقوق الدينية والسياسية والتاريخية الإسلامية والعربية من مضمونها من جانب آخر.

ارتبط بهذا الهدف الديني كذلك هدف أيديولوجي وسياسي آخر، تمثل في محاولة تحقيق الأطماع اليهودية والصهيونية في أرض فلسطين، وفي مدينة القدس تحديدًا، من خلال إثبات حق تاريخي وديني في فلسطين والقدس؛ وهو ما ارتبط بصورة مباشرة بمحاولة إثبات الادعاءات الصهيونية المؤسسة على ديباجات دينية يهودية في أن لليهود حقًا في أرض فلسطين، وأن هذا الحق تثبته المصادر الأساسية للإسلام، وفي مقدمتها القرآن الكريم، أو على الأقل أن تلك المصادر الإسلامية ليس بها دليل على حق المسلمين في هذه الأماكن المقدسة.

(49) שם, עמ' 47.

قائمة المصادروالمراجع

بالعربية

1. البهنسي. أحمد، ترجمة معاني القرآن الكريم إلى العبرية: أوري روبين أنموذجًا، (الدوحة: منتدى العلاقات العربية والدولية، 2017).

2. بروكلمان. كارل، فقه اللغات السامية، رمضان عبد التواب (مترجمًا)، (الرياض: جامعة الرياض، 1997).

3. حنفي. حسن، التراث والتجديد، موقفنا من التراث القديم، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت).

4. رزق. أسعد، موسوعة علم النفس، ط3، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987).

5. ظاظا. حسن، الساميون ولغاتهم، (القاهرة: دار المعارف، 1971).

6. عبد الكريم. إبراهيم، الاستشراق وأبحاث الصراع لدى إسرائيل، ط1، (عمان: دار الجليل للنشر والتوزيع، 1992).

7. مجموعة من المؤلفين، قاموس ومعجم المعاني متعدد اللغات والمجالات، قاموس عربي – عربي، (القاهرة: مجمع اللغة العربية، 2005).

8. موسكاتي. سباتينو وآخرون، مدخل إلى نحو اللغات السامية المقارن، مهدي المخزومي، عبد الجبار المطلبي (مترجمان)، ط1، (بيروت: مكتبة عالم الكتب، 1993).

9. نولدكه. تيودور، اللغات السامية، رمضان عبد التواب (مترجمًا)، (القاهرة: دار النهضة العربية، 1993).

بالعبرية

אורי רובין: בין ירושלים למכה...קדושה וגאולה בקוראן ובמסורת האסלאם، מאגנס: ירושלים 2019.





مراجعة كتاب صناعة الإنسان المدين
دراسة حول الوضعية النيوليبرالية

عماد الدين عشماوي[1]

تعبر النيوليبرالية عن رؤية جديدة داخل التيار الليبرالي ظهرت في بداية عقد السبعينيات من القرن العشرين، وهي تشير إلى تبني سياسة اقتصادية تقلل من دور الدولة وتزيد من دور القطاع الخاص، بدعوى أن ذلك يزيد من كفاية الحكومة، ويحسن الحال الاقتصادية للبلد، فقد أدت أزمة الديون؛ في نهاية السبعينيات، إلى تطبيق برامج رؤيتها الاقتصادية متمثلة التعديل الهيكلي، ضربت في العمق مكتسبات الطبقات الكادحة، وعممت الفقر والإقصاء، وكانت المدخل الأساس، وأداة الهيمنة على سيادة الدولة ونهب ثرواتها التي وقعت فيها غالبية حكومات العالم.

وفي كتابه الذي بين أيدينا[2] يحلل المؤلف موريزيو لازاراتو[3] عبر تبني رؤية جيل دولوز وفيليكس غاتاري وفريديريك نيتشه ونظريّة كارل ماركس في المال وفي أخلاقيّات المديونيّة؛ الأزمةَ الاقتصادية التي أنتجتها النيوليبرالية، والتي وصلت إلى حد الكارثة نتيجة الدور الذي يقوم به اقتصاد الدَّيْن[4]، ومن خلال تمهيد وثلاثة فصول وخاتمة يحلل المؤلف دور الدَّيْن في بقاء الرأسمالية وإفقار الإنسان،

(1) عماد الدين عشماوي: كاتب وباحث مصري.

(2) موريزيو لازاراتو، صناعة الإنسان المدين: دراسة حول الوضعية النيوليبرالية، الحسن مصباح (مترجمًا)، ط1، (د.م: منتدى العلاقات العربية والدولية، 2017)، 160ص.

(3) عالم اجتماع وفيلسوف إيطالي، تتركّز أبحاثه حول: العمل غير المادي، وانهيار نظام الأجور، وحركات «ما بعد الاشتراكية»، ومن أهمها: «حكومة التفاوتات: نقد الخطر النيوليبرالي"، "تجارب سياسيّة"، "حكومة الإنسان المدين"، وهي من منشورات جامعة MIT، https://mitpress.mit.edu/contributors/maurizio-lazzarato

(4) موريزيو لازاراتو، صناعة الإنسان المدين، الحسن مصباح (مترجمًا)، ط1، (بيروت: منتدى العلاقات العربية والدولية، 2017)، ص37.

ففي الفصل الأوّل يؤصل رؤيته الدَّيْن من خلال أعمال نيتشه وماركس ودولوز وغاتاري، وفي الفصل الثاني يتتبع جينيالوجيا علاقة الدائن-المدين في أصولها المسيحيّة والرأسماليّة، وصولًا إلى انبثاق الدَّيْن اللا-نهائي، وفي الفصل الثالث يحلل التاريخ القريب لاقتصاد الدَّيْن بما هو جوهر النيوليبراليّة.

فكرة الكتاب

يسعى الكتاب للبحث عن جذور صناعة الإنسان المدين في عالمنا من خلال تطوير أدوات نظرية ومفهومات تسعفنا في فهم اقتصاد الدَّيْن وسياسته الاستعبادية[5]، وآثار قبضته المتزايدة في السياسات النيوليبرالية[6]، والكيفية التي يصوغ بها علاقة الدائن-المدين مجموع العلاقات الاجتماعية في الاقتصاديات النيوليبرالية[7]، وتقوم فكرة الكتاب على فرضيتين: الأولى إن أي براديغم اجتماعي لا يمكن تفسيره عبر التبادل (الاقتصادي أو الرمزي) ولكن عبر القرض، والثانية ترى الدَّيْن علاقة اقتصادية غير قابلة للفصل عن إنتاج الذات المدينة و»أخلاقيتها»، لدرجة يصبح فيها الاقتصاد و»الأخلاقيات» يعملان معًا بصورة مترابطة.

جذور الهيمنة

يرى المؤلف أن اتساع نطاق ديون الدولة إحدى النتائج الرئيسة للسياسات الليبرالية التي أدت إلى تحويل بنية مصاريف دولة الرعاية من خلال الأدوات التي تملكها الدولة ممثلة في البنوك المركزية إلى

(5) موريزيو لازاراتو، صناعة الإنسان المدين، ص10.

(6) المصدر السابق نفسه، ص 25.

(7) المصدر السابق نفسه، ص 35.

الأسواق المالية حيث رأس المال الخاص[8]، إضافة إلى الاستهلاك الذي يعد مصدرًا شديد الأهمية لـ«الريع» بالنسبة إلى الدائنين، قد خلقا علاقة دائمة مع اقتصاد الدَّيْن، حيث نحمل علاقة الدائن-المدين أفرادًا وحكومات، ونتحول جميعًا إلى مدين مستدام «الإنسان المدين» طوال حياته[9].

طبيعة اللحظة الراهنة

يؤكد المؤلف أن الوضع الاقتصادي العالمي الحالي قد تخطى مفهوم الأزمة الذي يحمل في طياته دلالة إيجابية يمكن أن تشير إلى حالة قابلة للتجاوز. فالأمر قد تغير، ووصلنا إلى منعطف وضعية كوارثية لا أزمة[10]، فأزمة الدَّيْن تصيب العالم كله، وامتدت إلى الدول التي نشأ فيها الانهيار المالي والنيوليبرالية ذاتها[11].

فالأوهام الاقتصادية والسياسية للعقود الأربعة الأخيرة، تتساقط الواحدة تلو الأخرى: الاقتصاد الجديد، ومجتمع المعلومات، ومجتمع المعرفة، أصبحوا قابلين للذوبان ضمن اقتصاد الدَّيْن. فقلة قليلة في صندوق النقد والبنك المركزي الأوروبي وبعض السياسيين تتخذ القرارات نيابة عن الجميع، خدمة لمصالح أقلية معينة. أما الغالبية العظمى من الأوروبيين فتعرف حرمانًا مضاعفًا من طرف اقتصاد الدين؛ فقد جردوا من السلطة السياسية الضعيفة أصلًا، التي تمنحها الديمقراطية التمثيلية، وجردوا من حصة متزايدة من الثروة التي افتكتها النضالات السابقة من التراكم الرأسمالي. وهم محرومون خصوصًا من المستقبل، أي من الزمن بوصفه قرارًا وبوصفه اختيارًا وبوصفه

(8) المصدر السابق نفسه، ص 18-19.

(9) المصدر السابق نفسه، ص 19-20.

(10) المصدر السابق نفسه، ص142.

(11) المصدر السابق نفسه، ص7.

إمكانية[12].

وليس هذا وحسب كل ما لدينا، فالأزمة المالية الأخيرة (2008م)، اتخذتها الكتلة المتحكمة في اقتصاد الدَّيْن فرصة لتعميق منطق السياسات النيوليبرالية وتوسيعه[13]، وشكل فشل السياسات النيوليبرالية فرصة بالنسبة إليها عبر اقتصاد الدَّيْن للاستفادة من الوضع المتأزم الذي أغرق العالم[14] حيث حرصت على أن يأخذ كل إنسان في عالمنا على عاتقه التكاليف والمخاطر التي نفضت الدولة والمقاولة يدها منها[15].

ما هو القرض/الدين؟

الدَّيْن هو وعد بالأداء من المدين للدائن، وحسب نيتشه فإنه العلاقة الأقدم والأكثر بدائية بين الأشخاص[16]، وبناء على ذلك كانت مهمة الجماعة أو المجتمع إنجاب إنسان قادر على الوعد، إنسان قادر على ضمان نفسه في العلاقة بين الدائن والمدين، أي قادر على الوفاء بدينه[17]، لكن الدَّيْن أيضًا ليس جهازًا اقتصاديًا فقط/ لكنه أيضًا تقنية أمنية للحكم تهدف إلى الحد من تقلبات سلوك المحكومين وترويضهم على «التعهد «(الوفاء بديونهم)، وتثّبت سلطة الدين على الذاتية، والشعور

(12) المصدر السابق نفسه، ص8.

(13) المصدر السابق نفسه، ص29.

(14) المصدر السابق نفسه، ص108.

(15) المصدر السابق نفسه، ص49.

(16) ديفيد، جريبر، الدَّيْن: الخمسة آلاف سنة الأولى، أحمد زكي أحمد (مترجمًا)، ط1، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2019)، ص125-126.

(17) موريزيو لازاراتو، صناعة الإنسان المدين، ص39.



بالذنب والمسؤولية[18].

ما هو اقتصاد الدَّيْن؟

يؤكد المؤلف أننا قد انتقلنا من الضبط الفوردي الذي كان يمنح الأولوية للقطب الصناعي والمدين إلى ضبط مالي يعطي الأولوية للقطب «المالي والدائن»، فالقرض أو الدَّيْن، وعلاقة الدائن-المدين المرتبطة به تشكلان علاقة قوة نوعية تنطوي على أساليب خاصة لإنتاج ومراقبة الذاتية «الإنسان المدين»، فهذه العلاقة تتداخل مع علاقات رأس المال-العمل، ودولة الرعاية- المستعمل، والمقاولة-المستهلك وتخترقها عبر مأسسة المستعملين والعمال والمستهلكين كـ«مدينين»[19]، كما يحتل اقتصاد الدَّيْن أيضًا ميدان السياسي لأنه يستخدم سيرورة التشكيل «الأخلاقي-السياسي» ويستغلها لتحويل كل فرد إلى ذات اقتصادية مدينة[20].

فاقتصاد الدَّيْن هو اقتصاد الزمن والتذويت الهادف إلى غاية واحدة هي الترتيب المسبق للمستقبل لإعادة إنتاج العلاقات الرأسمالية للسلطة[21] حيث ننتقل من « الدَّيْن المحدود» إلى «الدَّيْن اللامحدود» من أجل صناعة الإنسان المدين الذي لا ينتهي أبدًا من السداد، والدائن الذي لا يستنفد فوائد الدين[22].

(18) المصدر السابق نفسه، ص45.

(19) المصدر السابق نفسه، ص30-31.

(20) المصدر السابق نفسه، ص50.

(21) المصدر السابق نفسه، ص45.

(22) المصدر السابق نفسه، ص73.

الإنسان المدين

يؤكد المؤلف أن زمن الاشتراك والتعبئة الذاتية والاشتغال على الذات الذي بشرت به ثقافة الرأسمالية منذ ثمانينيات القرن الماضي قد تحول إلى التزام بتحمل تكاليف الكارثة الاقتصادية والمالية ومخاطرها، فعلى الأهالي تحمل مسؤولية كل ما حولته المقاولات ودولة الرعاية نحو المجتمع، وفي المرتبة الأولى الدَّيْن[23]، وهو الأمر الذي لفت نظره إلى مراجعة اعتقاده بأن الانخراط الذاتي الراهن هو نتيجة أساسية للتحولات التي عرفها تنظيم العمل، ليصل إلى رأي آخر مفاده: إن الدَّيْن وعلاقة الدائن-المدين هما اللذان يشكلان البراديغم الذاتي للرأسمالية المعاصرة، حيث «العمل» يرفق ب»اشتغال على الذات»، وحيث النشاط الاقتصادي والنشاط الأخلاقي-السياسي لإنتاج الذات يسيران جنبًا إلى جنب، وإن الدَّيْن هو الذي يروض ويدجن ويصنع ويعدل ويشكل الذاتية[24]، فالصورة الذاتية للرأسمالية المعاصرة، أصبحت تتجسد أكثر من خلال «الإنسان المدين»، ومجموع منسوبي التقسيم الاجتماعي للعمل للمجتمعات النيوليبرالية ("المستهلك"، و"العامل" و"مقاول الذات"، و"العاطل") أصبحت مخترقة من طرف الصورة الذاتية لهذا «الإنسان المدين». الدَّيْن، ينزل فعليًا بثقله على حياة كل فرد؛ لأن كل واحد يجب أن يتحمل نصيبه منه[25].

ويرى المؤلف إن صناعة إنسان قادر على الوفاء بالوعد تعني أن نبني له ذاكرة، ونزوده بجوانية وبوعي مقاوم للنسيان، فضمن دائرة التزامات الدَّيْن تبدأ صناعة الذاكرة الذاتية والوعي[26] وتقوية الذاكرة وتقوية ذاكرة الألم التي تخط الوعد بسداد الدين على الجسد[27]، فالذاكرة المقصود

---

(23) المصدر السابق نفسه، ص9.

(24) المصدر السابق نفسه، ص38.

(25) المصدر السابق نفسه، ص37-38.

(26) المصدر السابق نفسه، ص39.

(27) المصدر السابق نفسه، ص40.

صناعتها ليست ذاكرة تحتفظ بالماضي لكنها ذاكرة المستقبل[28]، فضلًا على أن علاقة الدائن-المدين تبنى بشكل غير منفصم: اقتصادًا و«أخلاقيات»؛ لأنها تفترض، لكي يكون للمدين أن يكون ضامنًا لنفسه سيرورة أخلاقية-سياسية لبناء ذاتية مزودة بوعي وأخلاقية تحضانه على المسؤولية والإحساس بالذنب[29]، وأن يصبح المرء «ذاتًا» اقتصادية ورأس مال بشري يتحمل تكاليف اقتصاد مرن ومتمول ومخاطره[30].

وهو يرى أن توالي الأزمات المالية، قد سمح بانبثاق عنيف لصورة «الإنسان المدين»، المسؤول عن مصيره، والذي يقع عليه اللوم لما سيحدث له[31]، فعلاقة الدائن-المدين- التي أبعدت إلى الخلف خلال مرحلة الفورديّة - أصبحت الآن مركزيّة في العلاقات الاجتماعيّة جميعها على الصعيدين الاستهلاكيّ والتعليميّ، وغيرهما، فالنيوليبراليّة سعت، وما زالت تسعى إلى هيكلة العلاقات الاجتماعيّة جميعها بموجب ديناميكيّات الاقتراض(الدَّيْن)[32].

تداعيات المفهوم

ينبهنا المؤلف إلى أن اقتصاد الدَّيْن هو حامل الرأسمالية التي جعلت من ادخار المأجورين والأهالي؛ أي أموال صناديق التقاعد والتأمينات الصحية والخدمات الاجتماعية، وظيفة مقاولات تُدبّر في

---

(28) المصدر السابق نفسه، ص44.

(29) المصدر السابق نفسه، ص48.

(30) المصدر السابق نفسه، ص49.

(31) المصدر السابق نفسه، ص9.

(32) ماثيو شاربونو وماغنوس بولسن هانسن (حوار)، الدَّيْن، النيوليبراليّة والأزمة: حوار مع موريزيو لازاراتو، حبيب الحاج سالم (مترجمًا)، مركز نماء للبحوث، (2019م)،
http://nama-center.com/Dialogues/Details/54

عالم تنافسي[33]، فالدَّيْن يشتغل كآلة للاستيلاء و«الافتراس» أو استنزاف المجتمع في عمومه، وأداة تعليمات وتدبير ماكرو اقتصادي، وجهاز إعادة توزيع للمداخيل، ويشتغل بوصفه جهازًا لإنتاج الذوات الجماعية والفردية و«إداراتها». فالدَّيْن يمثل ميزان قوى متكاملًا لا يعترف بحدود الدول، ولا بثنائيات الإنتاج، ولا بالتمايزات بين الاقتصاد والسياسة والاجتماع[34]، فاقتصاد الدَّيْن يعيد تشكيل السلطة السيادية للدولة عبر تحييد ومنافسة صلاحياتها السيادية، والسيادة النقدية؛ أي سلطة تدمير العملة وخلقها بعد خصخصتها[35] ويهاجم بصورة رئيسة البيوسلطة، فهو لا يكتفي بجعل النفقات الاجتماعية مصدر أرباح جديدة للدائنين (التأمينات والمؤسسات الاستثمارية)، بل يغير من طبيعة دولة الرعاية نفسها فالتأمينات الجماعية تعوض بتأمينات خاصة كلما سنحت الفرصة[36].

أخلاق وسلطة الدَّيْن

يشدد المؤلف على أن الدَّيْن يفرز «أخلاقًا» مخالفة لأخلاق «العمل»، وفي الوقت نفسه مكملة لها. فالزوج «الجهد-الجزاء» لأيديولوجية العمل تمت مزاوجته بأخلاق الوعد بالوفاء بالدَّيْن، واستشعار الذنب لكونه تعاقد على ذلك[37]، ويرى أن سلطة الدَّيْن لا تتمثل بوصفها سلطة تمارس عبر القهر ولا عبر الأيديولوجيا، لكن عبر الالتزام الأخلاقي المقيد بسلسلة من الإجراءات القانونية. فتصرفات المدين وسلوكياته يجب أن تسير في إطار محدد بالدَّيْن الذي تعاقد به، وهذا يصدق على الفرد والدولة وأي

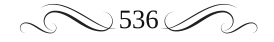
(33) موريزيو لازاراتو، صناعة الإنسان المدين، ص29.

(34) المصدر السابق نفسه، ص85.

(35) المصدر السابق نفسه، ص87-97.

(36) المصدر السابق نفسه، ص98.

(37) المصدر السابق نفسه، ص31.



مجموعة اجتماعية. ويؤكد أن التقنيات من أجل ترويض الأفراد على العيش مع الدَّيْن بهذا الشكل، تبدأ مبكرًا حتى قبل أن يدخل الفرد سوق الشغل، فالكل حر بقدر ما تتبنى نمط الحياة (الاستهلاك، والشغل، والنفقات الاجتماعية، والضرائب، إلخ) المتناغم مع سداد الدَّيْن[38].

ويرى أن لمفهوم الدَّيْن نتائج على البراديغمات السوسيوسياسية، فاختلال السلطة الذي يتشكل عبره الدَّيْن، يحررنا من «الوهم» الذي يؤسس الدولة والمجتمع بالتعاقد، ويخلصنا أيضًا من وهم إدراك سيرورة تشكيل المجتمع عبر تحولات متدرجة، أو عبر تفاهمات، أو توافق، ولكن عبر «القطيعة» و«القفز» و«الإكراه»[39]، فقد تمكنت النيوليبرالية من فرض ذاتها ليس عبر التعاقد أو اتفاقيات، ولكن عبر التحطيم والعنف والغصب[40].

من نقابة إلى مقاولة

يقدم المؤلف مثالين على ما فعله الدين بالغرب الأوروبي على مستوى الجماعات والدول، ثم مثالًا جامعًا على ما فعله بفقراء العالم. فالمؤسسة الفرنسية المكلفة بتحصيل مساهمات البطالة من المأجورين وتوزيع التعويضات على العاطلين والعمال المؤقتين (يونيديك) تظهر عجزًا دوريًا بسبب انخفاض في المساهمات مرتبط بالإعفاءات الضريبية لأصحاب العمل، ولأن مساهمات العمال لا يمكنها أن تغطي حاجيات التعويضات، أصبح نظام التعويضات يعاني عجزًا بنيويًا، وبدلًا من رفع مساهمات أرباب العمل اقترضت مثل أي مقاولة تحترم نفسها الأموال عبر سندات وتم إدخال الرأسمالية المالية كشريك[41].

(38) المصدر السابق نفسه، ص31-32.

(39) المصدر السابق نفسه، ص42-43.

(40) المصدر السابق نفسه، ص43.

(41) المصدر السابق نفسه، ص14-17.

ثم تناول أزمة الرهن العقاري مؤكدًا أن الأزمة التي نعيشها حاليًا ليست فقط أزمة مالية، لكنها أيضًا أزمة نيو ليبرالية[42]، وهي علامة على فشل البرنامج السياسي لها[43]، ثم تناول أزمة الدين السيادي لمعظم دول العالم من منظور اقتصاد الدَّيْن مؤكدًا أن الإنسان المدين معرض، من خلال الديون السيادية، ليصبح الحالة الاقتصادية-الوجودية الأكثر شيوعًا في العالم. فقد استطاع منطق الديون من خلال أزمة الديون السيادية أن يخترق الاجتماعي[44]، وفي المجمل؛ كما يرى المؤلف، فإن خصخصة ميكانيزمات التأمين الاجتماعي، وفردنة السياسة الاجتماعية، والرغبة في جعل الحماية الاجتماعية وظيفة المقاولات، هي أسس اقتصاد الدَّيْن.

ما العمل؟

يقترح المؤلف ضرورة وجود توجهات جديدة لمواجهة الكارثة التي تحيق بعالمنا- وبخاصة الفقراء والطبقات الوسطى- خاصة أن الأقليات والطبقة الثرية المتربعة على السلطة ليس لديها برنامج سياسي بديل، وما تشير به مؤسساتهم لن يؤدي إلا إلى تفاقم الوضع[45]، وهو يشدد على أن الصراع ضد اقتصاد الدَّيْن ، وخاصة ضد أخلاق الشعور بالذنب التي يولدها، التي هي أساسًا أخلاق الخوف، يتطلب تغيرًا ذاتيًا خاصًا لدى المتضررين من نتائجه، فنحن أبناء آدم، يجب أن نزيح عن الريع الذي ينتجه الدَّيْن باستمرار أي دلالة أخلاقية[46]، ويجب ألا نخدع بمحاولات تخفيض الديون لأنها لا

(42) المصدر السابق نفسه، ص104.

(43) المصدر السابق نفسه، ص108.

(44) المصدر السابق نفسه، ص116.

(45) المصدر السابق نفسه، ص153.

(46) المصدر السابق نفسه، ص22.

تتناقض مع نشأتها ولا تقوم سوى بمتابعة البرنامج السياسي الليبرالي وتعميقه[47]، وأن نرفض الفكرة التي يروج لها اقتصاد الدَّيْن من أن المجتمع ليس فضاء، حيث تصنع مسافة معينة أو قدر من الاستقلال عن الدولة، بما يسمح بتبرير سحب المكتسبات التي قامت عليها دولة الرعاية التي تقدم العمل على الريع[48]، ويستلزم ذلك أن نبرأ من خطيئتنا المتوهمة نحو الدَّيْن الأرضي الذي يؤثر في جيوبنا ويعدل صياغة ذواتنا، ويعيدها، وأن نخرج بالكلية من أخلاق الدَّيْن ومن الخطاب الذي أسرنا ضمنه[49].

فصورة الإنسان المدين التي تخترق المجتمع ككل تتطلب أشكالًا جديدة من التضامن وأشكالًا جديدة من التعاون. لذلك علينا أن نفكر في التكامل بين الطبيعة والثقافة لأن النيوليبرالية أثقلت كاهلنا بالديون إزاء كوكب الأرض، وإزاء أنفسنا بوصفنا كائنات حية. ونحتاج إلى تفعيل الصراع الطبقي وإعادة اكتشاف الديمقراطية التي تعيد تشكيل ما تواصل تلك النظريات السياسية الأكثر تطورًا التفكير فيه بشكل منفصل-السياسي والاجتماعي والاقتصادي- لأن الدَّيْن قد أدمجهم بالفعل في جهاز يعيد صياغتهم وتنظيمهم، والمهمة الأكثر إلحاحًا هي أن نتخيل ونجرب أساليب للنضال، يكون لها ما يوازي كفاية العرقلة التي كانت للإضراب في المجتمع الصناعي[50].

---

(47) المصدر السابق نفسه، ص28.

(48) المصدر السابق نفسه، ص25.

(49) المصدر السابق نفسه، ص154.

(50) المصدر السابق نفسه، ص152-153.

خاتمة

هذا كتاب ينطق بلسان ملايين البشر العاجزين عن اقتناص لحظة راحة أو سعادة بسبب فخ الديون الذي وقعوا فيه أفرادًا، ووقعت فيه حكوماتهم الفاسدة، ويحاول أن يفسر لهم أسباب فخ المديونية، ويستعرض نتائجه الوخيمة، ويعطي مدخلًا للتخلص منها، والدروس التي يمكن استخلاصها من هذا التحليل هي من الأهمية بمكان لفهم الوضعية الراهنة لأزمة المديونية، ولكن يظل هناك عدد من الأسئلة التي تحتاج إلى أجوبة عنها، تركها المؤلف على عاتق نخب البلدان المتضررة من اقتصاد الدين الساعية لتخليص الإنسان المدين من ذل مديونيته القاتلة، منها: كيف يمكن النضال ضدّ المديونية وقطع سلسلة نظامها؟ وما العلاقة بين المديونية وانعدام قدرة النظام الاقتصادي العالمي على تلبية الحقوق الأساسية الدنيا لملايين الناس؟ وما الكيفية التي يعمل من خلالها "نظام الدين" على إخضاع شعوب الدول في طريق النمو والدول الصناعية بذات الكيفية؟ وكيف يمكن إقامة علاقات عادلة بين بلدان الشمال والجنوب من خلال إلغاء الديون وابتكار نظم أكثر عدالة للتبادل المثمر لأبناء آدم كلهم؟

المصادر والمراجع

1. جريبر. ديفيد، الدَّيْن: الخمسة آلاف سنة الأولى، أحمد زكي أحمد (مترجمًا)، ط1، (القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2019).

2. لازاراتو. موريزيو، صناعة الإنسان المدين، الحسن مصباح (مترجمًا)، ط1، (بيروت: منتدى العلاقات العربية والدولية، 2017).

العمل الفني وتحولاته بين النظر والنظرية
محاولة في إنشائية النظر
إضاءات

سوسن إسماعيل[1]

"الفن نظرة للعالم"/ ميرلوبونتي

إضاءة على الكتاب والمؤلف

لا شك في أن المكتبة العربية ما زالت تشتكي من نقص عميق في جملة من العناوين الخاصة بالحركة الفنية التشكيلية، ولا سيما الدراسات والبحوث النقدية، فلا يزال القارئ والباحث/ الأكاديمي بحاجة إلى التقصي والبحث والمعرفة، وخاصة في الحقل النظري، إذ تكاد الساحة النقدية تفتقر إلى نقاد تشكيليين يتفاعلون مع التحولات المعرفية في العلوم الإنسانية، وربما هذا ما حدا بالفنان والأستاذ الجامعي خليل قويعة أن يتصدى بمنجزه الجديد والمعنون بـ«العمل الفني وتحولاته بين النظر والنظرية، محاولة في إنشائية النظر»[2]، لهذا الغياب النظري في المجال التشكيلي إذا ما قورن مع ما نجده في الحقل الأدبي.

والمؤلف خليل قويعة مولود في تونس 1966، أستاذ الجماليات ونظريات الفن بالمعهد العالي للفنون

(1) سوسن إسماعيل: باحثة سورية ناشطة في الحقل النقدي.

(2) خليل قويعة، العمل الفني وتحولاته بين النظر والنظرية: محاولة في إنشائية النظر، ط1، (الدوحة/بيروت: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2018).



في جامعة صفاقس في تونس، وباحث في مخبر „ LARA” في جامعة تولوز في فرنسا، نال شهادات في الفلسفة والدراسات المعمقة في تاريخ الفن والدكتوراه في نظريات الفن من جامعة تونس، وهو باحث جامعي في تونس وفرنسا، وفنان وناقد يمارس العمل الفني. ومن مؤلفاته الأخرى: «تشكيل الرؤية (2007). بنية الذائقة وسلطة النموذج (2013)، إضافة إلى المنجز الصادر الجديد الذي نحن بصدد الاشتباك قراءةً.

أما بخصوص كتاب العمل الفني وتحولاته بين النظر والنظرية (محاولة في إنشائية النظر)؛ فقد صدر عن «المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات». يقع هذا المنجز في ثلاثمائة وتسع وتسعين صفحة، وبفهرس يحتوي على ثلاثة فصول بعناوين رئيسة:

الفصل الأول: ثقافة النظر في ثقافة الفكر الجمالي

الفصل الثاني: إنشائية المرئي بين الذات والعالم

الفصل الثالث: العمل الفني في (عالم الفن) بين النظر والنظرية

والمقولات الأساس التي يطرحها الكتاب تبحث في ماهية العمل الفني بوصفه رؤية فكرية، فالكتاب لا يكتفي بالشكل البصري للعمل الفني من حيث الألوان والأشكال المأخوذة من العالم الخارجي، وجملة التحولات التي تصيب العمل الفني، إنما يركز على الرؤية الذهنية وليس الرؤية البصرية، ليؤكد مقولة أن العمل الفني ليس تلك اللوحة/ الرسمة/ التصميم، إنما هو البحث فيه عن جملة من عناصر اللغة التشكيلية، وألا تكون عملية النظر فقط مشاهدةً، إنما تتم عملية النظر بوصفها جزءًا مهمًا وفعالًا في عملية الإبداع والتلقي، والإحاطة بمفهوم (النظر) بعيدًا عن المعنى اللغوي والتعمق في معانيه الفلسفية والتأويلية والجمالية، وعدم الوقوف عند مفهوم (الجميل) للأشياء بقدر ما يتوجب البحث عن القيمة الفكرية للجمال، ذلك كله مع عرض واسع لجملة من الآراء المهمة لأولئك الذين تطرقوا لمفهوم (الفن) وتحولاته.

يقول المؤلف في أحد حواراته متحدثًا عن السبب وراء تركيزه على أهمية المتلقي أو مفهوم التلقي في الفنون البصرية: «الأمر لا يقتصر على الإبصار الحسي والنظر إلى الأشياء الجميلة، بل أكثر من

ذلك، يشمل النظر في الأشياء، أي إعمال الفكر، إذ الإدراك نفسه مجموع ما هو حسي وما هو ذهني، فالمجال يتسع في الفن إلى تنشيط عمليات النظر الإبصاري والذهني ومختلف الأنشطة المعرفية التي تستحثها القراءة والتأويل والنقد والتنظير»، وبعد هذه المقاربة التعريفية سيجري التركيز على محتوى الكتاب عبر التعريج على فصوله ومحاولة عرض الأفكار التي توخاها المؤلف:

يحاول المؤلف في **الفصل الأول** -وعبر مجموعة من العناوين الفرعية- التطرق إلى مفهوم النظر في ثقافة اللسان، فيحيط بالمعاني والشروحات التي وردت في القواميس العربية، ومقارنتها بالقاموس الفرنسي الذي يتشابه إلى حد كبير مع مفهوم (النظر) أو (الناظر) للمفهوم العربي، فيتطرق إلى المفهوم من حيث المعنى الحسي، التأويلي، التفكير والتبصر، والنظر بوصفه قصدًا وهدفًا والنظر ذهنيًا من حيث إن النظر فراسة وبحث عن الموضوع، كما أنه حكم وتقويم وتثمين للموضوع، وإعطاء الأهمية لمفهوم (النظر) على أنه نظر من دون إبصار، أي مقاربة الموضوع من زاوية الموقع والمسافة وزاوية الرؤية مع الاختلاف الحاصل في المفهوم بين المعجم الفرنسي ومعجم لسان العرب. علاوة على أن النظر حراسة ومراقبة «فالنظر فعلًا في الموضوع وفعلًا موجهًا إليه أو في محاولة الإحاطة به»[3]، وهكذا يتعرض المؤلف لقراءات عدة في التحولات في المفهوم لدى ثلة من الفلاسفة مثل أفلاطون، أرسطو والفارابي، مع الاتفاق مع آرائهم حينًا، والاعتراض عليها حينًا آخر. ويؤكد المؤلف أن الفلسفة تسبق الفن «ولا نظرية للفن دون الفلسفة»، فهو يزيح المفهوم التقليدي والشائع حول الفن أو العمل الفني ضمن الإطار النظري السطحي الفيزيائي إلى الإطار المعرفي «الفن - العمل الفني - إعادة لترتيب الأشياء بعيدًا عن الانطباعية»[4]، ويؤكد أهمية دور المتلقي في انوجاد العمل الفني، وحضوره الإبداعي، وعدم الأخذ بدور المتلقي فقط في الاكتشاف والبحث، وإنما في النظر لما بعد مفهوم الرؤية والمشاهدة، أي تفعيل دور الذهن.

يوافق المؤلف أرسطو في مفهوماته ونظريته، وبخاصة في ما ذهب إليه أرسطو في فهم ما للطبيعة من ميتافيزيقيا الشكل والمضمون، وأن الطبيعة تبقى هي موضوع الفن الأوحد «الطبيعة أصبحت مرجعية النظر الفني، إنها أمام عين الفنان منظومة فيزيائية حسية، وهي الأنموذج، فما ندركه

(3) خليل قويعة، السابق نفسه، ص22.

(4) خليل قويعة، «التفكير في ممكنات اللغة التشكيلية»، shorturl.at/axRY4.



في الطبيعة هو مقياس الجمال الفني، وبفضل المهارة الفنية التي تقاوم المسافة بين العمل الفني وموضوعه، تتلقى العين من الجمال الفني المتعة عينها التي تتلقاها من الجمال الطبيعي»[5]، فعبر عملية النظر يخلق العين من الموضوع الفني أنطولوجيته.

والمؤلف يحاول أن يخرج العمل الفني من فضائه المنغلق إلى فضاء أعم وأكثر انفتاحًا في تجسيد العمل الفني بوصفه فكرًا وثقافة، وذلك ضمن التحولات التي تطرأ عليه (العمل الفني)، والانتقال به إلى فضاء المعرفة، ويطرح معها أسئلته المفتوحة التي يمكن تأويلها حول أهمية تفعيل النظر، وتحويله إلى عملية معرفية وفكرية في العمل الفني، والانتقال بالعمل الفني من حيزه الفيزيائي/ الأنطولوجي الخاص بالفنان وورشته إلى أنطولوجيا التلقي، حيث يتمثل أمام حشود ومشاهدين يفعلون من العملية النظرية والثقافية والمعرفية للعمل الفني. وبناءً على ذلك؛ فالعمل الفني ما عاد المقصد والهدف والغاية منه هو إثارة متعة أو لذة فقط، إنما «المهم في المسار الفني هو أنْ يولد في دواخلنا فعلًا تقويميًا ما، وليس معنى ذلك أن يحركَ فينا متعة الجمال»[6]، لأن ما يضمن للعمل الفني البقاء والوجود، هو قدرته على إثارة علاقة مع المحيط/ الناظر. الناقد. المؤول، والتأسيس لها، وهذا معناه ما عادَ للجمال سطوة وسلطان. وسلط المؤلف الضوء على المتغيرات التي طالت مفهوم الجمال بحسب تاريخ النظرية الجمالية، فما كان جميلًا يقوض لمصلحة جمالية القبح، فكما طال التطور منظومة اللغة بوصفها كائنًا حيًا، تبعًا للسياق الثقافي، فإن التطور طال اللغة البصرية بالمثل.

في السياق ذاته يتفق المؤلف إلى حد ما مع أرسطو في طروحاته ومفهوماته للفن، من حيث إن الفن هو إنتاج للمتعة الجمالية، وفي مفهوم المحاكاة، «المحاكاة تعني تجسيد التجسيد»[7]. ويتطرق إلى جدلية التأويل والمقصدية، «فالفن في المقاربة الأرسطية ليس نتاج وحي إلهامي أو إحساسية عمياء، بل هو ثمرة يقظة ذهنية وخبرة تأملية فكرية»[8].

(5) خليل قويعة، العمل الفني وتحولاته بين النظر والنظرية، ص30.

(6) المصدر نفسه، ص38.

(7) المصدر نفسه، ص68.

(8) المصدر نفسه، ص69.

وينهي المؤلف الفصل الأول من كتابه بسؤال مهم: كيف يمكن الانتقال بالعمل الفني من كونه فقط فكرة مجردة إلى حالة تؤسس له وجودًا أمام العين الباصرة؟ أي كيف يمكن أن نحرر الناظر من الفكرة المجردة تجاه الأشياء، لتتحول إلى ذات ترى وتستمتع وتلامس العالم، كل ذلك من خلال الإدراك؟

وقد عنونَ المؤلف الفصل الثاني من كتابه بعنوان رئيس: «إنشائية المرئي بين الذات والعالم»، وضمن هذا العنوان؛ تندرج عناوين فرعية، تتناول العمل الفني ككائن جسدي في علمي التشريح والنفس، وهي في مجملها عنوانات تدور حول مفهوم الصورة والتحولات التي تطرأ عليها عبر مجموعة من الآراء والأمثلة لبعض الفلاسفة والمنظرين. والفصل يحاول البحث في العين العاكسة وفي تاريخية الفن (أو تحرير النظر)، ويتطرق إلى مآلات الصورة بين تجربة الموت والانبعاث، والصورة في لعبة الخفاء والتجلي (ما نراه. ما نعرفه)، والصورة بين الذات والموضوع.

يستعرض المؤلف في بداية البحث الثاني لإنشائية العمل الفني، مسعى السورياليين (السريالية) في أن «ينزل الأثر اللغوي المنطوق ذي الشحنات النفسانية الداخلية المنزلة والكفيلة والتي توصِل مجال اللاوعي بمجال الإدراك الواعي، إن لم يكن عن طريق المؤسسة اللغوية الراسخة في الذاكرة بالنسبة للشعراء، فعن طريق الذاكرة البصرية بالنسبة للرسامين» على اعتبار أن العمل الفني هو الساحة الفعلية التي تنجلي وتتوضح فيها الألغاز والتوترات، والتي تكمن في الذات المظلمة أو (المجال المنسي في الذات).

يتناول بذلك المؤلف تجربة الموت والانبعاث لعناصر العمل الفني، فيتطرق إلى نقطة مهمة، وهي قتل الموضوع/ إماتة الصورة. الأثر، إذا ما التُقِطت، ورُميت خارج الزمن، فالمؤلف يطرح سؤالًا جوهريًا عن دعم الذات وحضورها بموت الموضوع وإحيائه من زاوية أخرى؛ هي زاوية الذات. وطالما كانت الصورة وجه من وجوه الوجود الإنساني، ودعوة من خلالها إلى التفكر لما وراء الصورة (ميتا. صورة)، أي الخوض في الجانب المظلم لدى الكائن/ الشخص، يقدم المؤلف رؤية الفكر الغربي لمفهوم الصورة والإشارة إلى الفلسفة التي تناولت مفهوم الصورة على أنها تبعية للحقيقة، أو نسخة عن العالم، فيتناول علاقة الصورة بالوجود، ليطرح نظرية الإحلال، حيث يمكن للصورة أن تخترق الزمن «وتستعيد حضورًا آخر، من خلال الصورة وبفضلها، ويسأل عن إمكانية إحلال الزمن البائد في الزمن

الحاضر من خلال الصورة»[9]. وهكذا فالصورة تمر عبر حالة من الثبات والتحول/ حاضر. وغائب، وفعل النظر هنا يحدث لمرتين، مرة من العين المخصصة للعدسة/ عين العدسة ثم نعيد الموضوع والنظر فيه من خارج عين العدسة، بعد أن تحول لصورة "فالموضوع يمر بتحولات انطولوجية مختلفة وولادات شتى"[10].

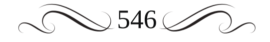
بعد أن قدم المؤلف نبذة عن بعض الآراء والتحولات التي طالت مفهوم النظر والعين الناظرة؛ وما تتعرض له الصورة من خفاء وتجلي/ موت وانبعاث، يبحث في الصورة أيضًا بين الذات والموضوع، ولطالما كانت المعرفة هي عملية فكرية، ونتاج العلاقة بين الذات والموضوع فلسفيًا. يحاول المؤلف أن يوظف هذين المصطلحين في القراءة، فالمؤلف يفصل بين الموضوع الخارجي عن الذات الناظرة، فما عادت الأشياء في الخارج تدرَك بالحواس فقط أو تدرَك بالعقل الإنساني، بالإدراك الذهني، بعيدًا عن الإدراك النفسي، وطالما كانت علاقة الصورة تكمن مع الذات المفكرة والمدركة بعيدًا عن الواقع الخارجي؛ تاركًا الصورة للاعتبارات الذاتية/ العين الناظرة/ العين المفكرة.

أما العنوان الرئيس الثاني في الفصل الثاني الذي تناوله المؤلف بالبحث والقراءة فهو موسوم بـ «فعل النظر في فلسفات الإدراك واستتباعاته الجمالية»، حيث يتنقل المؤلف بين عناوين فرعية عدة لعلها توضح. ومن خلال جملة آراء وأمثلة. مفهوم إنشائية النظر، من الخاصيات المحسوسة إلى الموضوع المدرَك، مظاهر التنزيل الذهني والرمزي للإدراك، حدود المقاربات العقلانية والذهنية (الإدراك بوصفه معطى شاملًا ومباشرًا)، إنشائية النظر بين الجسد والعالم، ثم أخيرًا بعنوان فرعي يبحث في الإدراك بين التجربة الجمالية وإيقاع الحياة (نموذج جون ديوي).

وهنا؛ ما يزالَ المؤلف يدور في فلك الإدراك والعلاقة مع الذات أو الموضوع وذلك عبر حدود المقاربات العقلانية والذهنية والإدراك بوصفه معطى شاملًا ومباشرًا، «فالإدراك لا يتحقق من دون الموضوع، وهذا الموضوع المدرَك لا يكفي لتحقيق الإدراك، بل لابد من وجود ذات مدرِكة، فالعالم

(9) المصدر نفسه، ص94.

(10) المصدر نفسه، ص94.



ليس إلا سوى ما ندركه وبالطريقة التي ندرك»[11]، واعتمادًا على ذلك فالمؤلف يطرح لإنشائية النظر ودورها الأنطولوجي في رؤية الأعمال الفنية وتأويلها وتأسيسها ثقافيًا داخل عالم الفن»[12]، فلا عمل فني من دون ذوات تدركها، أي من دون النظر، حيث لا تكتمل العملية الإدراكية. فيتناول بالبحث إدراكية اللون، واللون بوصفه تجربة معيشة، والموضوع المرئي بين الظاهر والوعي، وارتداد النظر، والجسد الخاص، ثم الآخر بوصفه تأسيسًا للذات.

يتضح مما سبق «أن عملية الإدراك ليست عملية عابرة، ولا تكتفي بفعل الإحساس أو فعل التعقل، بل هي فعل مؤسس لوجود الذات/ الجسد في العالم وجودًا حيًا ومنتجًا، وهي شرط اندماج هذه الذات في الحياة الإنسانية، الشخصية والتاريخية»[13]. وقد أشار الفيلسوف ميرلو بونتي هو الآخر في كتابه (العين والعقل)[14] إلى إنشائية النظر ضمن العلاقة التي تجمع بين الرائي والمرئي/ أي بين الذات الناظرة والموضوع على نحو مستفيض.

يتمحور العنوان الأخير في الفصل الثاني للكتاب، حول مسارات العين المصورة بين المعرفي والجمالي، فيتناول بالدراسة العين في جهاز الآلة المفكرة (ما الذي يجعل العين يرى)، ويطرح سؤاله: «ما الذي يجعل العقل صانعًا للصور والأفكار في آن واحد؟»[15]، ويتناول تفعيلية العين وتشكيلية الفضاء في الفن البصري/ الحركي، ثم دينامية المشاركة (العين جسد).

وفي الواقع المؤلف يتناول عملية/ مفهوم النظر/ الرؤية من منطلق فيزيولوجي، فالعين جزء من الجهاز البصري والعصبي الذي تتم من خلاله عملية الإبصار، أي الدور الفيزيولوجي الذي تقوم به

(11) المصدر نفسه، ص129.

(12) المصدر نفسه، ص130.

(13) المصدر نفسه، ص153.

(14) موريس ميرلو.بونتي، العين والعقل، محاضرات 1960، حبيب الشاروني (مترجمًا)، ط1، (الإسكندرية: منشأة المعارف، 1964)، ص28-30

(15) خليل قويعة، العمل الفني وتحولاته بين النظر والنظرية، ص170.

العين بوصفها جزءًا أصيلًا من الجهاز البصري والعصبي، ويرصد عمليه الإبصار من خلال منهجين هما (الطبي والفلسفي)، فإذا كان العقل هو الذي يرى ويحلل، فبذلك لا دور للعين، وهي لا تفكر إنما تستقبل فقط، و«قد شهد مثل هذا الأفق الفيزيولوجي العصبي للظاهرة البصرية، النضج المخبري في البحوث البريطانية، لتخصبَ من النتائج ما سيخدم النظرية المعرفية في المجال النفساني»[16]، ومن ثم يبحث المؤلف في تحولات أغراض النظر، توسعة المجال الإدراكي في الأفق السيبرنيطيقي، الفن في محيط إدراكي حي (مفهوم البيئة التفاعلية)، ثم منزلة الذاتية في المجال المفتوح (الذات في لعبة تعدد الأدوار).

يحاول المؤلف في الفصل الثالث والأخير من كتابه وبعناوين فرعية عدة تتمفصل حول مفهوم الفن بين التسمية والنظرية؛ بحثًا عن المعرفة النظرية في الفكر الجمالي، ليمضي ببحثه في إنشائية النظر، متناولًا عناوين تتعمق في ثنائية الفكر والإحساس، الفن بين التسمية والنظرية، والتأسيس النظري والمفاهيمي للتسمية (أو معنى الفن في عالم الفن).

المؤلف كعادته، وضمن مجموعة من الأسئلة المطروحة، يحاول الغوص في و/أو دراسة مفهوم النظر وأهمية ذلك ودوره في إبداعية العمل الفني، متسائلًا عن كيفية فهم الجميل وضبطه ورصده بفضل انسجام مَلَكة للقواعد وملكة للصور المتخيلة انسجامًا سعيدًا، وكيف لحكم ذوقي حقيقي أن يكون ممكنًا من دون تدخل هاتين الملكتين؟ أين يكمن بالفعل نشاطهما الجمالي الحر؟[17].

وعبر هذه التساؤلات والتطرق إلى الرؤية الجمالية الكانطية، والتعاطي معها، والمفارقات التي قامت عليها، والتي أشار إليها المؤلف، وهي «مفارقات الحكم الجمالي، حيث يتضايف الإحساس مع الذهن/ الصورة مع التصور/ الإحساس مع النظري»[18]، وحيث شكلت هذه المفارقات ميزة الجمالية الكانطية، وأعطت لها القيمة فلسفيًا، كما أشار المؤلف. ويشير أيضًا إلى رؤية شوبنهاور بأن «لا

(16) المصدر نفسه، ص167.

(17) المصدر نفسه، 227.

(18) المصدر نفسه، ص227.

تعارض بين التأمل الجمالي ومتطلبات المعرفة النظرية»[19]، فالمؤلف يعرض التحولات في المفهوم لما يخص المسألة الجمالية بين المعرفة النظرية والمعرفة الإحساسية، ومرد ذلك هو السؤال عن الفن وماهيته.

يخوص المؤلف في ماهية الفن عبر اقترابات لسؤال (ما الفن؟)، مفادها، من الصعوبة بمكان تحديد معناه، وذلك لكثرة تحديداته، انطلاقًا من أنه ليس هناك فن يكتفي بذاته، ولا يمكن أن يتم الحكم على الفعل الفني (الفن) تاريخيًا، بقدر ما نحكم على أساليبه: «فنحن لا نؤرخ للفن إلا من خلال أساليبه»[20]، فيختصر المؤلف مفهوم (الفن) بوصفه اسم علم، بقوله «لا جدوى للنظر، إذًا من دون مساءلة خلفياته الخلافية. الذهنية. المفاهيمية. النقدية، داخل النظرية التي تبرره من وراء التسمية البسيطة والمكثفة»[21].

أما الوجود العلائقي والتاريخي للعمل الفني، فالمؤلف يشير إلى وجود العمل الفني وتلازمه الأنطولوجي مع الطبيعة الإنسانية، ويترتب على المجموعة الإنسانية أن تحتضن العمل الفني وتغذيه، إضافةً إلى أن العمل الفني لا يعيش بمعزل عن تاريخه، أي في ضوء التطور التاريخي الذي يرافق مفهوم العمل الفني، فكينونة العمل الفني قائمة على وجود ثقافة إنسانية أي ثقافة مخصصة للنظر، ويتعمق المؤلف في الوجود الفعلي للعمل الفني ويتناول النظر بوصفه باعثًا أنطولوجيًا (وجوديًا)، فوجود العمل الفني وحضوره لا يقتصر على ما ينجزه الفنان في ورشته، إنما العمل الفني يكتسب كينونته، عندما يكسر العمل الفني/ اللوحة مثلًا حاجز الورشة أو جدرانها، ويصبح لها وجودًا قائمًا أمام الناظر ويصبح العمل الفني موضوعًا للنظر، «فالعمل الفني وهو في حالة فكرة لا يعني وجوده بالقوة، إذ إن العمل الفني في الحالة الذهنية لا يرتقي إلى أي ضرب من الوجود، وذلك لغياب الخاصيات الفيزيائية المدركة»[22].

(19) المصدر نفسه، 228.

(20) المصدر نفسه، ص230.

(21) المصدر نفسه، ص255.

(22) المصدر نفسه، ص328.

خاتمة القراءة

لا يسعني في خاتمة هذا العرض للكتاب ـ لمؤلفه الكاتب والرسام التونسي خليل قويعه، والموسوم بـ «العمل الفني وتحولاته بين النظر والنظرية (محاولة في إنشائية النظر)». إلا أن أضيفَ، بأن المنجز ربما يشكل الأول من نوعه/ عربيًا، وذلك لما تناول بين طياته، موضوع الفن من زاوية مختلفة جدًا عن الدارج عادة في الدراسات المعاصرة، فالمؤلف لم يتطرق إلى دراسة اللوحة خامةً وألوانًا، ولم يتبنَ العمل الفني بوصفه جزءًا من عمل خاص بالفنان/ الفرد وحده، بقدر ما أن العمل الفني لا كينونة له من دون الناظر، وذلك عبر عرضٍ مكثف لمفاهيم نخبة ـ ليست بقليلة وفي أزمنة متباينة ـ من فلاسفة وفنانين ومنظرين، اهتموا بدراسة الفن ونظرياته، فكان ذلك بعيون غربية، أي إن التجربة الفنية والمتمثلة بالعمل الفني ـ كما أشار إليها المؤلف ـ لا يمكن أن تتواصل وتشتغل بوصفها عملية إبداعية من دون النظر.

والمطلع لكتاب «العين والعقل» للفيلسوف الفرنسي موريس ميرلوبونتي، ربما يجد ثمة تناص/ تخاطر بينه وبين كتاب خليل قويعه، فهما يشيران إلى أهمية الرؤية في موضوعة إدراك العالم «إن الإدراك الحسي للعالم يبدأ بالرؤية، وإن هذه الرؤية تتجه أول الأمر إلى سطح العالم، لكنها لا تلبث أن تتوغل داخله بحيث يدرك الإنسان العالم المحسوس، ويبلغ خفاياه، وإنما من غير أن يتخلى عن الرؤية»[23].

وبذلك أضاف المؤلف/ الفنان خليل قويعه رصيدًا نظريًا لعملية تلقي اللوحة التشكيلية، من خلال محاولة الخروج بالفن من الحيز التقليدي بعناصره الفنية، ونقله إلى عوالم معرفية معاصرة، فما عاد هناك فن لأجل الفن، ولا ثمة تعريف مطلق لماهية الفن، وقد تبنى المؤلف طروحات وآراء عدة ـ لم يقف فيه عند زمكان معين ـ لمفهوم النظر، مؤكدًا على دور الناظر/ المشارك وتثمين النظر في العملية الإبداعية «فالنظر هو إعادة تأسيس العالم وإبداع متجدد له، أي إعادة مَوْقعةٍ للناظر

(23) موريس ميرلو ـ بونتي، العين والعقل، محاضرات 1960، حبيب الشاروني (مترجمًا)، ط1، (الاسكندرية: منشأة المعارف1964)، ص3.

في داخله»[24].

وبهذا المنجز يترك الكاتب خليل قويعه بصمته العميقة في مجال الدراسات النقدية الفنية/ التشكيلية، في الوقت الذي تفتقد فيه الساحة التشكيلية. عربيًا. لهكذا حضور نظري، ورد الاعتبار للناظر، ولمفهوم إنشائية النظر الذي تفتقد إليه القراءة النقدية للعمل الفني.

المصادروالمراجع

1. قويعة، خليل، العمل الفني وتحولاته بين النظر والنظرية (محاولة في إنشائية النظر)، ط1، (الدوحة/بيروت: المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2018).
2. ميرلو . بونتي، موريس، العين والعقل، محاضرات 1960، حبيب الشاروني (مترجمًا)، ط1، (الإسكندرية: منشأة المعارف، 1964).

(24) خليل قويعة، العمل الفني وتحولاته بين النظر والنظرية، ص347.



مراجعة لكتاب «نظام التّفاهة»

رانيا مصطفى[1]

أناسٌ وسطيون جبناء، باتوا يتحكّمون بالسياسة والاقتصاد والثقافة، وفي مراكز البحث العلمي، وفي مناحي الحياة كلها على هذا الكوكب. ما يميزهم، ليس القدرة على التفكير والمعرفة، بل على البقاء في حالة عادية واعتيادية، ولكنها أساس للمحافظة على سلطة الطبقة العليا في المنظومة العولمية بنسختها المافياوية التي يسميها آلان دونو «نظام التفاهة»/ الميديوكراسيا[2].

نظام التفاهة غير قابل لأن يُكتَب بدساتير يمكن تطبيقها، هو لعبة ضمنية بين مجموعة، مفتوحة الحدود، من الوسطيين التافهين؛ هذه اللعبة هي أسهل الطرق للحصول على منزلة اجتماعية أو فرصة عمل ودخل جيدين. الأمر يتطلب حفظ وترديد مصطلحات، ذات طبيعة وسطية، تخدم إبقاءها في حال غامضة، ومن هنا كانت مصطلحات: التكنوقراط والحوكمة والخبير وتسوية النزاعات والتدابير المتوازنة... وغيرها. بدأت سيطرة التافهين مع تقسيم العمل، بما يعني غياب الحرفة، وتحول العمل إلى وسيلة لكسب المال، وهو ما لاحظه ماركس في 1849 في كتابه «مساهمة في نقد الاقتصاد السياسي».[3]

حاول كاتبنا تحديد معالم هذا النظام، والبحث في أسباب قوته، وتواطؤ الجميع على الانخراط

(1) رانيا مصطفى: كاتبة سورية.

(2) اسم الكتاب الأصلي بالفرنسية «La Médiocratie» مشتقة من كلمة «médiocraté»، التي تعني التوسط، وليس لها مرادف دقيق المعنى بالعربية أو الإنكليزية، لأن التوسط في الثقافة الفرنسية يدل على التفاهة؛ اختيار العنوان اجتهاد من المترجمة، بوصفه الأكثر مقاربة في اللغة العربية.

(3) كارل ماركس، A Contribution to the critique of political economy, appendix 1.3، مساهمة في نقد الاقتصاد السياسي، أنطون حمصي (مترجم)، (سورية: دار الثقافة والإرشاد القومي في سوريا، 1970)، الملحق.



فيه، وذلك في ثلاثة فصول من الكتاب تناقش الأكاديميا، والاقتصاد، والثقافة والفنون، ثم بحث في الفصل الرابع عن كيفية الانقلاب عليه.

الكاتب آلان دونو Alain Deneault

فيلسوف وأستاذ جامعي، ولد عام 1970 في أوتاوا- كيبيك، كندي الجنسية، تخرج في جامعة باريس8، ونال الدكتوراه في 2004، وهو مدير برنامج في الكلية الدولية للفلسفة في باريس. يعمل في جامعة مونتريال في كيبيك، حيث يقيم، وعمل في جامعات ST-توماس، وكيبيك في مونتريال، وموناكو. هو كاتب مشاكس بالنسبة إلى شركتي التعدين الكنديتين، Barrik Gold وBanro، اللتين رفعتا ضدّه دعوى تشهير في 2008، وطالبتاه بدفع 11مليون دولار كندي، بسبب كتابه «كندا السوداء» الذي يتحدث عن النّهب والفساد والجريمة في إفريقيا، بسبب استثمارات تعدين الذهب، والذي أنجزه بالتعاون مع زميلين؛ دولفين أبادي ووليم ساشيه. انتهت القضية بسحب الكتاب بتسوية خارج المحكمة، ما تسبب بتعاطف كبير من الجمهور مع الكتاب، باعتبار أنه من غير العدل مساواة الأفراد بالشركات أمام القانون، وهذا يتيح للشركات مصادرة حرية الرأي للمواطنين، والتي يصونها القانون الكندي.

للكاتب كتب أخرى منها: Redéfinir l’économie-2011/ إعادة تعريف الاقتصاد،Faire l’économie de la haine-2011/ مقالات حول اقتصاد الكراهية، Gouvernance-2013/ الحوكمة، Paradis fiscaux-2014/ الجنان الضريبية، Politiques de l’extrême centre-2016/ سياسات الوسط المتطرف، وسلسلة من ثلاثة أقسام حول الاقتصاد في 2019 و2020، وله George Simmel et les sciences de la culture-2010/ جورج سيميل والعلوم الثقافية، وغيرها من الكتب والمقالات والترجمات. صدر كتاب «نظام التفاهة» في 2015، بالفرنسية، وصدرت نسخته بالعربية مطلع 2020 عن دار سؤال- بيروت، ترجمتها د. مشاعل عبد العزيز الهاجري، الأستاذة الجامعية بالقانون الخاص في كلية الحقوق بجامعة الكويت.

المعرفة والخبرة

يتناول الفصل الأول من الكتاب التغيّر الحاصل في دَور الجامعات ومراكز الأبحاث، وتحولها من مراكز لإنتاج المعرفة والفكر، إلى شبكات اجتماعية، تبيع الشهادات للخريجين؛ بل يصف كاتبنا الطلاب بالسلع التي تبيعها الجامعات إلى الشركات المموِّلة، ك«خبراء» في تخصّصات متناهية في الصغر. هذا ينطبق على الجامعات الكندية والأميركية، حيث تسمى الجامعات ومبانيها ومنحها بأسماء العائلات الثرية والشركات الممولة، وبرأي دونو إن مثيلاتها في أوروبا ذاهبة في الاتجاه نفسه. هو يرى أن أبحاث الجامعات تلك كانت من العوامل التي فاقمت الأزمة الاقتصادية: زاد تفاوتُ الدخل وطنيًا وعالميًا، وكثُرَ الاعتماد على الوقود الأحفوري، وزاد الاستهلاك مع التقادم المخطط له للسلع(4)، وصارت الثقافة مجرد ترفيه، في ما سيطر نظام التمويل الدولي، غير المستقر، على الاقتصاد، مع رفض الجامعات مساءلة هذا النظام.

شبَّه دونو نظام التعويض المالي في الجامعات بذلك المتّبع ضمن عصابة شبكة المخدرات، يتقاضى فيها أعضاء مجلس الإدارة والأساتذة، كما كبار تجار المخدرات، مبالغ طائلة، ويُترك للأساتذة المتعاقدين الفتات، كما باعة المخدرات الصغار. هكذا دخلت الجامعات في لعبة التفاهة مع استثمار أموالها في الجنان الضريبية، ومع ما تذيعه كليات الاقتصاد، وخبراؤها، حول عقلانية السوق.

يقول دونو إن تقييم الجامعات بات يعتمد معايير كمية؛ هذا أثر في نوعية الأبحاث المنشورة: صار لدينا معرفة غير لازمة، وأبحاث بصفحات كثيرة لا تُقرأ، وتتخصص بقضايا متناهية في الصغر. لغة الأبحاث مملة برأيه، تدعي الارتباط بالمعرفة، وتشوش أفكار الباحثين، وتدفعهم إلى تضخيم المرجع اللغوي بتراكيب تحمل معانٍ غير دقيقة ووسطية بين أضداد، وتخدم في إظهارهم حياديين وهادئين، ومملين.

أما لماذا تنشر الجامعة أبحاثًا بهذه التفاهة؟ فلأن نظامها تنافسي، وغير ديمقراطي، حيث لا يُسمح بمناقشة قواعده؛ فلا نقد في الجامعات، بل عرض للذات، كما يصفه دونو، وغياب النقد

---

(4) التقادم المخطط له للسلع، يقصد إلى تقصير دورة حياة المنتج الاستهلاكي.



يُعزى إلى سيطرة تلاعبية تمارسها الطبقة العلمية، على أي شخصية ثورية ضمن الحرم الجامعي. هذه المقالات المتعفِّنة، ذات الأسلوب الغامض، لا تُكتَب للعامة، وهم يحتقرون الكتابات من خارج الأكاديميا، ذات الأسلوب الواضح، بوصفها «غير علمية».

يرى كاتبنا أن وظيفة المدرِّس هي استفزاز الطلبة، وتعويدهم على التفكير، هذا يتطلب من الأساتذة الهدوء والتواضع؛ بينما ما يجري في الجامعات هو استغلال الأساتذة للطلبة. لإنتاج أبحاث أصيلة خارج بيروقراطية الأكاديميا، يعوّل دونو على من يمارسون مهنة التدريس بحق، وإن بأجور زهيدة، من مدرسي الجامعات الموسميين أو ذوي العقود الموقتة؛ فهؤلاء ذوو فكر حر وسيد نفسه.

التجارة والتمويل

يقول دونو في الفصل الثاني إن اقتصاد السوق قد فقد عقله؛ فهناك سوقٌ للأوراق المالية، وبائعو بورصة ألكترونيون مقامرون، وخوارزميات تحدد أسعار الأسهم بطريقة خداع بعضها بعضًا، والأسواق ساحة قتال، بحسب تعبيره، وهناك المناطق الحرة، والجنان الضريبية، حيث تودع الأموال غير المشروعة بسرية تامة. في الأزمات المالية، تُفرَض على الشعوب إجراءات التقشف، بينما تُنفِق الدول بإسراف على الشركات متعددة الجنسيات لإنقاذها، بحجة دعم الاقتصاد الوطني؛ هذا الذي يسميه دونو ب»الاقتصاد الغبي»، فهو يخدم في نشوء طبقة أوليجارشية مرتبطة بالفساد السياسي ونهب الأموال العامة. ذلك كله يُغطى ببرامج التثقيف حول الاقتصاد التي يقوم بها الخبراء الذين تنتجهم الجامعات؛ يرددون فيها تعاويذ من قبيل نظرية تقاطر ثروة الأغنياء إلى الأسفل، والمديح المبالغ فيه للديمقراطية باعتبارها تشرك المواطنين في القرارات، بينما هي تُخضِعهم للنظام السائد وحسب.

يسخر دونو من مفهوم الحوكمة، ويطلق على «الخبراء» وصف «تجار الحوكمة». الحوكمة برأيه مفهوم شمولي، يهدف إلى تفريغ الديمقراطية من مضمونها، عبر استبدال الإدارة بالسياسة. صارت الحوكمة نمطًا مرافقًا للسياسات الليبرالية الجديدة، تطبَّق في المراكز الرأسمالية، وفي الأطراف المنهوبة. في الدول المتقدمة، حاولت الطبقة العليا استعادة سلطتها بتوجيه ضربة قاضية للدولة

الليبرالية المتجذِّرة، وانتزاع المكاسب الاجتماعية للمواطنين، وقد نجحت بدرجات متفاوتة بين دولة وأخرى، تبعًا لقوة وضعف النقابات العمالية فيها، والصراعُ مستمرٌّ.

يرى دونو أن نقابات العمال في كيبيك تخلت عن دورها الثوري في حماية حقوق العمال والتضامن مع الرفاق العالميين، وصارت تقف مع أرباب العمل ضد المنافسين الأجانب، وصار لها استثمارات كحملة أسهم في الشركات، تحت مسميات: الشراكة والتعاون. هذا يعني إسكات العنف المتوقع من الحركة العمالية بالمال. هنا يجزم دونو أن على الحركة العمالية الاختيار بين النشاط السياسي الذي سيضعفها ماديًا، أو البقاء في حالة ضعف سياسي مع الحفاظ على قواها الإدارية.

في دول الأطراف، تُطبَّق الحوكمة بطريقة تُرسّخُ تفوُّق الغرب وإلحاق تلك الأطراف بالمراكز. هذا يحصل في الدول الغنية بالثروات، والمنكوبة بالحروب أو الكوارث الطبيعية، كما في هاييتي بعد زلزال 2010، أو في الدول الكولونيالية التي تعجز عن خلق اقتصاد خاص بها، كما في إفريقيا. أدوات الحوكمة هنا هي المنظمات غير الحكومية، التي تسبب الإفساد العام عبر جلب الأموال السخية، وضخُّها في مشاريع اعتباطية وبلا استرتيجية شمولية. وهي تخطط لإعادة الإعمار، عبر مشروعات كثيفة من النمط الريعي؛ وقد ذهب كاتبنا إلى القول إن الدولة تضعف، وأن منظمات الـNGOs تقوم بوظيفة الاحتلال السياسي، ذي الصبغة الإمبريالية، حيث تعود الأموال المنهوبة، ولكن قانونيًا بالحوكمة، إلى حسابات مالكي العقارات في الدول الرأسمالية.

لماذا تورطت الثقافة والفنون في لعبة التفاهة؟

النقود وراء ذلك؛ فهي الوسيط القادر على إبقاء الكبت صامتًا ممتنعًا عن الإنفاق الروحي. هذا ما يناقشه دونو في الفصل الثالث. تنتِج الطبقة الغنية ثقافة خاصة بها، وتعممها على المجتمع؛ والأغنياء غير معنيين في أن يكون الفن واقعيًا، بل لهم معايير مختلفة في انتقاء الفنون ودعمها، تتعلق باستعراض قوة المال. هم يعدون أنفسهم خالقين للفن، فهم أصحاب الملكية الفكرية، ويتبنون حتى الأعمال الأدبية التي ترفضهم كأغنياء، لإدخالها في لعبتهم التجارية. صار المشاهير أثرياء؛ فهم



أعضاء في مجالس إدارة شركات فنية وغير فنية تتبع لتلك الطبقة الأوليجارشية. هكذا، تختار تلك الطبقة نوعية الفن الذي سينظر له الجمهور بوصفه مسألة مرجعية، تدعمها بحملة دعائية جيدة التصميم، حتى يقبلها الجمهور.

الفنانون لازمون لرأس المال، فقد ضُبِطوا للعمل وفقًا لأهداف السوق، ويضعون العلامات التجارية على مغلفات أعمالهم. تُجنِّد الطبقة الأوليجارشية الفنانين، الذين يدورون في فلكها، في الأزمات، للوقوف مع الضحايا، بحفلات موسيقية وخيرية، وبالتالي إبعادهم عن المجال السياسي. يشير الكاتب إلى ما سماها «الأعمال التخريبية المدعومة»، هي تخريبية، أي تنتقد المؤسسات الحاكمة الراسخة، ولكن، بالحدود التي يقررها الممولون؛ فهي تصدم الجمهور باقترابها من التابوهات المحرمة اجتماعيًا، فدورها تنفيس الاحتقان. يتناول دونو خطر التلفاز، كونه يبعد الناس عن دائرة التلاقي والحوار والتفكير؛ فهو يُجلِسهم في بيوتهم متفرقين، ولا يعطيهم فرصة للتفكير والمناقشة.

ثورة- إنهاء ما يضر بالصالح العام

في الفصل الرابع، يناقش الكاتب إشكالية الثورات، وأسباب فشلها. برأيه إن الشعوب تبحث عن الاستقرار ولا ترغب بالعنف؛ لذلك تتواطأ مع السياسات الظالمة لها، وتفتش عن مصالح صغيرة فيها، ولا تثور إلا بحثًا عن الاستقرار مجددًا.

يحمل هذا النظام في داخله أسباب انهياره، بوصول الفساد الذي يمارسه إلى أقصاه؛ كدمار النظم البيئية، وسحق السكان مع تصاعد النشاط الاستخراجي للموارد الطبيعية، وتعميق الهوة بين الفقراء والأغنياء عبر السياسات المالية الحالية، ويرى دونو أن الديمقراطية انتهت مع الإدارة بالحوكمة، والجامعة تبيع الخبرة، ولا تنتج النقد والفكر، والاقتصاد يقود إلى ظهور الأوليجارشية المالية، في ما استُبدِل بالقضاء جهات تُعنى بتسوية النزاعات، ولا قيمة للمواطنة، في ظل شراكات على أساس المصالح الخاصة لأطراف غير متساويي القوة، وسقطت فكرة الدولة القائمة على القانون مع تشريعها لحرية السوق، والتي ينعتها دونو بالجريمة المنظمة العابرة للحدود الوطنية. هذا يعني أن

النظام معرّض باستمرار للانتفاض عليه، لكن فشل حركات المقاومة يمنحه فرصة إضافية لترسيخ نفسه.

حتى تنجح الثورة التي تقلب النظام، يجب أن تأتي من خارج لعبة التفاهة. تفتقد حركات مناهضة العولمة، وحركات «احتلوا»، والانتفاضات الربيعية إلى برنامج سياسي بديل؛ يجمعها مشاعر السخط والاستياء، وليس الأفكار. برأي دونو إن مجرد الإعلان بوضوح عن الثورة يجعلها جزءًا من اللعبة، التي تعرف الطبقات الحاكمة كيف تخوضها باتجاه مصلحتها. ويقول إن السياسات اليسارية مرتبكة بشأن الثورات، ولا تجيد التقاط لحظتها، ومن ثم تعجز عن قيادتها.

سياسات الوسط المتطرّف

هذا عنوان الخاتمة؛ حيث يشير مصطلح الوسط المتطرف إلى طيف واسع، بين اليمين واليسار، من التوجهات المتطرفة في وسطيّتها واعتياديتها، اخترعت لنفسها تسميات مركبة من اليمين واليسار. يرى دونو أن وظيفة هذا الطيف مسح ملامح اليسار؛ فهو قادر على إيقاف العداء بين اليسار واليمين، ومصادرة الصراع لمصلحة البقاء في وضع اعتيادي. إنه قادر على استيعاب غالبية الحركات السياسية الناشطة التي ينضم إليها أبناء الطبقة الوسطى، أو كما يسميهم «بروليتاريّون ذوو مال»، يخافون على مزاياهم المهنية ويلتهون بعاداتهم الاستهلاكية، وهم منفصلون عن فئات البروليتاريا المفترضة، من المهمشين والمعدمين والمهاجرين غير الشرعيين. يُتقِن الوسط المتطرف المراوغة السياسية عبر فن تجميع المفردات واللغة الخشبية التي تميز خطاب التفاهة؛ هو متطرف، لأنه متعصّب تجاه ما لا يتوافق مع اعتباره لنفسه وسطًا عادلًا. لا ينكر دونو وجود محاولات لأطياف من هذا الوسط، تتعلق بقضايا بيئية أو إنسانية وجيهة؛ لكنه ينتقد أنها تعمل منفردة ولا توليف يجمعها.

ينهي دونو كتابه باستعادة سؤال لينين: ما العمل؟ إنه يرى ضرورة وجود يسار حقيقي راديكالي؛ هذا يحتاج إلى لغة جديدة تزود الجدل بذخيرة لغوية غير خجولة، وأن يعمل هذا اليسار على تمكين الذات الجمعية من التعبير عن نفسها، لحظة الثورة.

رأي حول الكتاب

نظام التفاهة واحد من الكتب التي تفضح خطاب العولمة بنسخته المتمثلة بإدارة الدول بالحوكمة؛ وهذا مهمّ جدًا، أي نزع القدسية عن مفهومات العولمة، عبر السخرية، كما يقترح. يبتعد الكاتب عن التنظير، وإن كان يستخدم نوعًا منه (الاجتماعي)، وهو اليساري ذو المنهج الماركسي الجدلي الواضح. لعرض أفكاره، فضل أسلوبًا أقرب إلى الصحافة، حيث تناول ملفات من بيئته، وتشعب في مناقشة جوانبها، وهذا قد يشوش الفكرة ولغة المفهومات النظرية الضرورية لكل بحث يتناول الجوهري والأساس في المجتمع، خاصة للقارئ البعيد، وهو ما لاحظته في بعض القراءات الليبرالية للكتاب.

أسلوب دونو الساخر جعله أسيرًا لأفكاره، فهو يقع في المبالغة والتعميم؛ مثلًا، يقول بغياب أي دور فكري نقدي للجامعات وأبحاثها، وهو أستاذ جامعي فيها. ما لم يوضحه أن الحوكمة في الجامعة أوجدت هيكلًا مزدوجًا، يجعلها في خدمة السوق، من دون أن تلغي القوانين الأصيلة التي تعزز استقلالية الإنتاج العلمي.

يطلب دونو أن تكون الكتابة العلمية والبحثية بلغة يفهمها العامة دومًا، وهو يتسرع بذلك؛ فلغة الشارع، كما يصفها الفيلسوف هربرت ماركوز، مطهّرة مشذّبة من كل الألفاظ التي تعبّر عن مفهومات مغايرة للمفهومات التي يفرضها المجتمع على أفراده، حيث قلصت اللغة بصورة شبه مازوخية، وأرجعت إلى الألفاظ البسيطة الدارجة.[5]

الكتاب يصل بنا إلى نقطة صعبة، نكون فيها راديكاليين في رفض العولمة واللبرلة، وفي الوقت نفسه يضعنا أمام واقع عجزنا عن تشكيل ذلك اليسار الحقيقي الراديكالي الذي يحلم ونحلم به؛ وهو يغفل أن هذا سمح بصعود بدائل شعبوية وازنة، بإيديولوجيا ترفض نظام التفاهة، على الرغم من أنها تكمله في الحقيقة. يرتبك دونو بشأن الثورة الممكنة حين يقول إن الثورة المعلنة تفشل؛ فالشعوب تحتاج إلى نظرية متكاملة وبرامج واضحة، والناس تميل إلى الأدلجة، ومن غير المعقول أن تطالب الجميع بالتفكير النقدي.

(5) هربرت ماركوز، الإنسان ذو البعد الواحد، جورج طرابيشي (مترجمًا)، ط2، (بيروت: منشورات دار الآداب، 1971)، ص198

يرتكز دونو في طرحه إلى أفكار ماركوز في كتابه «الإنسان ذو البعد الواحد» الذي ألّفه في ستينيات القرن الماضي، على الرغم من التغييرات الكبيرة، اليوم، في طبيعة النظام الرأسمالي القائم. رأى ماركوز أن الثورة توقفت بعد التسوية التاريخية بين البروليتاريا الصناعية والرأسمالية القائمة، والتي تحققت لأن النقد كان قادرًا في النصف الأول من القرن التاسع عشر على التوسط بين النظرية والممارسة، ومن ثم إنشاء مفهومات الحلول التاريخية البديلة للمجتمع الصناعي، وهي دولة الرفاه في المجتمعات المتقدمة. هذه التسوية، برأيه، شوّهت بنية القوى الثورية الكلاسيكية (الحركة العمالية)، ولم تعد تشكل عاملًا للتحول الاجتماعي. منذ تلك التسوية وإلى اليوم، انكفأ النقد على نفسه في قوقعة التجريد، ولم يعد هناك أرض مشتركة بين النظرية والممارسة، للفكر والعمل.[6] غياب النقد عن المجتمع التقني هذا خلق حاجة لديه لا تُقاوم إلى إنتاج ما هو زائد عن الحاجة، وصار التقدم العلمي والتقني أداة سيطرة، وإلغاء للرفض الأكبر (الثورة)؛ مع تعميم مفهومات مقدسة كالحرية والمساواة والديمقراطية والسلم، ما يكسبها مناعة ضدّ النقض.

إذا كان ماركوز، في ستينيات القرن الماضي، يرى أن «مستقبل دولة الرفاه هو الذي سيقرر إمكانية وقف مدّ الثورة»[7]، على الرغم من أن الدولة الكينزية ظلت حلمًا لدول العالم الثالث، فإن ديفيد هارفي قدّم في كتابه «الليبرالية الجديدة»، في 2005، موجزًا تاريخيًا للنظرية الليبرالية الجديدة، والتي استهدفت تقليص مكاسب دولة الرفاه، بشكل متفاوت، من أجل استعادة سلطة الطبقة العليا بعد أزمة التراكم في السبعينيات. تزامن حصول ذلك في كل من: الصين التي تحولت عام 1978 من دولة متخلفة مع اقتصاد الشيوعية، إلى دولة منفتحة على العمليات الرأسمالية، وفي الولايات المتحدة، مع تولي «بول فولكر» في 1979 قيادة بنك الاحتياطي الفدرالي الأميركي وتزعم الحرب على التضخم من دون النظر إلى نتائجها (خاصة البطالة)، ودعَمَه دونالد ريغان في 1980، وفي بريطانيا، مع انتخاب مارغريت تاتشر في 1979 بتفويض يخوّلها كبح سلطة نقابات العمال.[8]

---

(6) المرجع نفسه، ص 29

(7) المرجع نفسه، ص 84

(8) ديفيد هارفي، الليبرالية الجديدة، مجاب الإمام (مترجمًا)، ط1، (الرياض: مكتبة العبيكان، 2008)، ص9

يلتقط دونو أساس المشكلة جيدًا: مسح ملامح اليسار واليمين، ويبحث عن نقطة الانطلاق نحو إعادة إحياء الصراع الطبقي، ولم يتورط في تكهنات حول الثورة، إلا أنه يرى أنها يجب أن تأتي من خارج اللعبة، وهو بذلك يستند إلى ماركوز في نعيه لدور الحركة العمالية، ويولي أهمية لتحركات المهمّشين. في حين إن هارفي، لا يرى أن النقابات العمالية بحكم الميتة، وأنها مزدهرة في بلدان كثيرة، وما زال ممكنًا التعويل على دور لها؛ وهو يضع تصورًا أوضح من دونو حول البدائل تتعلق بالعمل بمسارين: الأول الانشغال بحركات المعارضة وصوغ مشروع عريض يجمعها، والثاني الاستمرار بتحقيقات نظرية وعملية نقدية، كهذه الكتب، وتبقى المهمة الأصعب بدء حوار بين أتباع المسارين لتعميق الوعي الجمعي، وتحديد الخطوط الأكثر مواءمة للعمل.[9]

وبكلمة أخيرة، نحن مضطرون إلى بعض البراغماتية حينًا، وإلى يسارية جذرية حينًا آخر مع لعبة التفاهة، سواء لتدبر حياتنا اليومية، أم للاستفادة من الفرص التي تتيحها هذه اللعبة لتبادل آرائنا النقدية، كمنابر الإعلام والميديا؛ وكاتبنا نفسه، الراديكالي بامتياز، ضيفٌ حاضر فيها بقوة، وله طيف واسع من المتابعين في كندا.

(9) المرجع نفسه، ص 320

المصادروالمراجع

1. هارفي، ديفيد، الليبرالية الجديدة، مجاب الإمام (مترجمًا)، ط1، (الرياض: مكتبة العبيكان، 2008)

2. ماركس، كارل، A Contribution to the critique of political economy, appendix 1.3، مساهمة في نقد الاقتصاد السياسي، أنطون حمصي (مترجم)، (سوريا: دار الثقافة والإرشاد القومي في سوريا، 1970)

3. ماركوز، هربرت، الإنسان ذو البعد الواحد، جورج طرابيشي (مترجمًا)، ط2، (بيروت: منشورات دار الآداب، 1971).



هذا العدد

قلمون
المجلة السورية للعلوم الإنسانية







